

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XV

Contributions de :

D. FOSSARD — J. LEROY — H. STERN — I. ŠEVČENKO — A. GRABAR
S. DUFRENNE — N. THIERRY — M. DURLIAT — C. NORDSTRÖM — N. DUVAL
T. VELMANS

TABLES ALPHABÉTIQUES DES VOLUMES XI-XV

PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
MCMLXV

Bv. 27/16

baye de Saint-Pons, qui était alors florissante, puisqu'elle reçut au cours du XI^e siècle plusieurs autres donations d'églises et de terres⁴³, que la présence des reliques de saint Pons devait encourager.

Si nous ne savons presque rien de l'histoire de l'abbaye avant l'an mil par les textes, l'archéologie nous apporte un supplément d'informations appréciable grâce au résultat des fouilles et à l'étude des vestiges du tombeau de saint Pons⁴⁴.

Paris.

Denise FOSSARD.

43. Cf. R. LATOUCHE, *loc. cit.*, p. 341-342 et ci-dessus, note 36.

44. Dans sa thèse de doctorat soutenue en mai 1964, alors que le présent article était déjà sous presse, M. Paul-Albert FÉVRIER, *op. cit.*, p. 62, signale une description sommaire du tombeau de saint Pons au XVIII^e siècle par l'abbé Jacques-Félix GIRARDIN, *Notice ou description historique du diocèse de Fréjus*, publiée dans *Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan*, t. VII, 1870-1871, p. 254-255. Quand l'abbé Girardin, curé de Fréjus († 1754), visita l'abbaye de Saint-Pons, le tombeau ne se trouvait plus dans la crypte mais « dans une chapelle domestique » où l'on peut supposer qu'il avait été transporté lors de la reconstruction de l'église en 1724. L'abbé Girardin le décrit en ces termes : « J'y vis un tombeau qui paraît avoir sept ou huit siècles d'antiquité, d'une

Pierre fort propre toute couverte de sculpture de ce temps-là, élevé d'environ quatre pieds sur terre : au bas on a appuyé un autel où l'on célèbre. Les reliques sacrées sont dans la terre, car le tombeau est percé à jour, et ne sert que de signe que le corps de saint Pons y est au-dessous ». Au fond de la même petite chapelle, l'abbé Girardin vit encore « deux autres tombeaux dans le mur où sont les reliques de saint Siagrius, évêque de Nice et d'une sainte vierge martyre, tombeaux qui sont de la même matière que celui de saint Pons ». Cette description, postérieure de près d'un siècle à celle de Gioffredo, concerne une présentation nouvelle et sans doute différente du tombeau de saint Pons. Elle n'en contient pas moins des indications intéressantes (ici en italiques) et montre que le tombeau était encore en bon état et honoré vers le milieu du XVIII^e siècle.

UN PORTRAIT DU CHRIST A PALMYRE AU VI^e SIÈCLE

par Jules LEROY

Préoccupés surtout de faire revivre la Palmyre païenne que des fouilles judicieuses et une très riche collection d'inscriptions rendent presque présente, les historiens de cette cité caravanière n'ont guère été attirés par la Palmyre chrétienne. On n'ignore presque rien de son panthéon, on connaît quelques-uns de ses usages religieux, on peut imaginer quelles idées les habitants se faisaient de l'au-delà¹. Mais on ignore comment la religion officielle a fait place à la religion chrétienne, avant que celle-ci succombât à son tour devant l'Islam. Sans doute l'évangélisation de la ville s'intègre-t-elle dans l'évangélisation générale de la Syrie, mais les témoins textuels et matériels dont nous disposons sont rares².

Sauf erreur, c'est l'archéologue Daniel Schlumberger qui a le premier parlé de cette Palmyre chrétienne, assez brièvement d'ailleurs³, dans une étude qui traite surtout du développement urbain de la ville. A cette occasion, il rappelle comme un témoin sûr de la pénétration chrétienne la présence sur les murs du temple de Bél de peintures qui attestent qu'à une certaine époque ce temple fut transformé en église, comme ce fut souvent le cas à l'époque paléochrétienne dans le monde oriental comme dans le nôtre⁴. Après lui, J. Lassus⁵ a répété cette affirmation de Schlumberger : « On a pu distinguer, dit-il, après l'enlèvement des enduits qui le recouvraient en tant que mosquée, les restes très effacés d'une fresque chrétienne directement peinte sur l'appareil du mur intérieur de la *cella*. C'était une rangée de saints, de très grande taille, représentés de face, nimbés et vêtus de la toge ou du moins de costumes très drapés »⁶.

Deux visites à Palmyre, en 1954 et 1955, ont pu nous convaincre que cette brève description ne correspondait pas totalement à la réalité et que les traces de peintures couvraient une surface beaucoup plus étendue que celle de la *cella*. Malheureusement, exposées aux intempéries, les couleurs directement posées sur la pierre, n'ont pas tenu et il est presque impossible

1. Vue d'ensemble, avec bibliographie, dans J. STARCKY, *Palmyre*, Paris 1952. Mise à jour des différentes questions, art. PALMYRE, *Dictionnaire Biblique, Supplément*, t. VI, col. 1066-1103. Paris 1960.

2. Le christianisme paraît avoir été solidement établi dès avant 325, puisque son évêque Marinus assista au concile de Nicée. L'abbé STARCKY (*Suppl.* col. 1081) parle de plusieurs églises édifiées dans la ville. Il rappelle également (*ibid.* col. 1098) les rapports supposés que Zénobie aurait entretenus avec l'évêque d'Antioche.

Ces rapports sont certains avec Paul de Samosate qu'elle protégea.

3. D. SCHLUMBERGER, *Le développement urbain de Palmyre*, *Berytus II* (1935) p. 149-162 ; voir surtout p. 161.

4. F.-W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kirchen in antiken Heiligtümern*, *Jahrb. des deutschen archäologischen Instituts*, LIV (1939) p. 105-136.

5. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 246 et 302.

6. *Ibid.* p. 146.

de lire les formes et les thèmes qui servaient à l'ornement des murs de la basilique ou église chrétienne. Par bonheur nous rencontrâmes M. Rivaille, architecte en mission à l'Institut français d'archéologie de Beyrouth, au moment où nous y étions nous-même. A notre demande il voulut bien consacrer de longs moments, au cours d'un séjour prolongé à Palmyre pour exécuter des mensurations sur le temple, à l'examen des vestiges encore visibles. Cet examen, fait avec une grande bienveillance, a permis à M. Rivaille de faire un certain nombre d'observations rendues possibles, à différentes heures de la journée, par les variations de la lumière solaire. En voici l'essentiel que nous avons déjà consigné ailleurs⁷.



FIG. 1. — Palmyre. Temple de Bél. Image du Christ.

sonnages nimbés occupaient la hauteur totale de chaque cadre dont il est impossible de déterminer la largeur. Les traces en sont particulièrement nettes au-dessus du demi-cercle indiqué plus haut. Ailleurs le piquetage et le martelage systématiques des fresques par les Musulmans permettent de soupçonner seulement soit des lieux d'inscriptions, soit des lieux de symboles sur lesquels le fanatisme s'est spécialement acharné. Il semble en particulier qu'entre les deux fenêtres de gauche il ait pu y avoir une croix. Il faut en effet signaler que sur cette partie du mur, on trouve des croix pattées gravées qui n'ont pas été martelées et qui doivent être contemporaines de l'église.

7. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et du Proche-Orient*, Paris, 1964, p. 82.

C'est sur le mur ouest que les vestiges sont le mieux conservés et qu'on peut se rendre compte de la manière dont se présentaient les personnages particulièrement à gauche de l'entrée. On distingue nettement la position, la physionomie et les couleurs. Les personnages en pied se présentent frontalement : ils sont nimbés, quelques-uns sont barbus. Les vêtements semblent avoir eu des dominantes rouges et bleues. Les yeux sont très allongés, la pupille marquée, le nez figuré. D'après l'ampleur de ce qui subsiste, l'ensemble a pu comprendre une trentaine de personnages. On ne peut affirmer l'existence de scènes. A gauche de l'entrée



FIG. 2. — Chypre. Buste du Christ.

cependant il y a une Vierge entre deux personnages (anges ? donateurs ?). On peut également affirmer que les traits des saints étaient très différenciés.

M. Rivaille ne s'est pas borné à recueillir tous ces renseignements qui avivent notre regret de la perte des peintures certainement antérieures à la transformation de l'église en mosquée au VII^e siècle. Ne pouvant photographier ces restes, il a du moins exercé son talent de peintre en copiant aussi minutieusement qu'il pouvait, en s'aidant de la lumière changeante selon les heures du jour, le très beau portrait du Christ publié ici en noir (fig. 1) d'après son dessin en couleurs.

Cette magnifique image ne serait jamais sans doute sortie de nos dossiers sans le très intéressant article de Madame Sacopoulo dans un précédent numéro des *Cahiers archéologiques* (XIII, p. 61-83) sur la plus ancienne représentation du Christ à Chypre, décrit comme « un Christ barbu de type sémitique. La figure, posée de face, présente un front bas, des yeux largement ouverts, lumineux et pensifs, des sourcils arqués, un nez long et droit, une bouche petite, charnue, bien marquée, presque féminine : elle s'encadre de moustaches fines, d'une barbe pointue, de cheveux bruns séparés par une raie médiane, déga-

geant les oreilles, s'épanchant sur chaque versant en ondes légères. Les traits sont réguliers, l'expression calme. Tel celui d'un imperator ou d'un basileus, le visage est ceint d'un nimbe crucifère gemmé et le buste divin est enfermé dans un médaillon circulaire de 44 cm de diamètre, garni de six perles blanches incrustées. Le nimbe, posé singulièrement bas, ne laisse paraître de ce fait que les deux bras de l'axe horizontal. C'est l'image de la grandeur royale qui convient à un Pantocrator, de la majesté divine »⁸.

A de rares détails près, cette description du Christ de Chypre pourrait servir à celle du Christ de Palmyre peint sur un fond bleu. Encore les différences constatées peuvent-elles s'expliquer par le fait que nous n'avons de ce dernier qu'une copie faite sur une peinture très atténuée ne donnant pas l'exactitude de la photographie. Les cheveux ne paraissent pas divisés en deux ; les oreilles n'apparaissent pas, la barbe ondule moins et couvre une moindre partie du menton ; le nimbe n'est pas crucifère. Mais l'ensemble concorde exactement avec l'image cypriote. On y découvre la même majesté pensive et bienveillante, la fameuse *philantropia* si souvent invoquée par la piété byzantine et orientale. On y découvre surtout d'autres éléments, considérés comme caractéristiques par Madame Sacopoulo, de la peinture de Chypre : les contours des cheveux et autres parties du visage tracés sur un fond ocre au moyen d'une couleur rouge... qui donne au portrait un faux air de sanguine. La copie de M. Rivaille accuse les mêmes caractères. Les cheveux, la barbe, la partie droite du corps sont traités en bistre, car l'ensemble de la pierre est plutôt jaunâtre.

Le rapprochement de ces deux peintures est intéressant à plus d'un titre. Il apporte une confirmation à la chronologie proposée par l'auteur de l'article à la peinture de Chypre, car le Christ de Palmyre ne peut être postérieur au début du VII^e siècle, moment où la Syrie passe tout entière sous la domination des Musulmans qui, selon une pratique bien attestée, transformeront l'église en mosquée. Mais en même temps il témoigne de l'exactitude de la copie de M. Rivaille, copie exécutée sans aucune connaissance de la peinture cypriote. L'existence de celle-ci montre qu'il n'a pas interprété ce qu'il voyait, avec grande difficulté certes, mais aussi avec une attention soutenue qui nous vaut un relevé certainement conforme à l'original, puisque celui-ci concorde avec un autre modèle, presque semblable et toujours accessible.

Mais là n'est pas le principal intérêt de ces deux figures du Christ. Qu'elles prennent leur origine dans la Sainte Face d'Edesse, c'est une hypothèse plausible. Mais nous restons avec elle dans le domaine des suppositions. Par contre elles attestent l'existence et la diffusion en Syrie et dans les territoires voisins d'un troisième type de Christ, qui prend place à côté des deux que nous connaissons déjà d'après des manuscrits⁹, le Christ à tête triangulaire et le Christ à longs cheveux descendant sur les épaules. Celui de Chypre et de Palmyre ne leur cède en rien en beauté et il a eu un égal succès. Tous les deux peuvent avoir une origine orientale, alors que Madame Sacopoulo cite surtout des analogies d'occident.

Paris.

Jules LEROY.

8. M.-A. SACOPOULO, *La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre*, loc. cit. p. 76.

9. Ces deux types qui apparaissent côte à côte dans le manuscrit syriaque de Rabbûlâ et dans d'autres manuscrits syriaques, par exemple le tétraévangile signalé

pour la première fois dans les *Cahiers archéologiques* t. IX (1957) p. 125, fig. 4, sont facilement discernables dans A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, où ils figurent très agrandis, l'un à côté de l'autre, fig. 78 et 79.

SUR QUELQUES PAVEMENTS PALÉO-CHRÉTIENS DU LIBAN

par Henri STERN

M. M. Chehab, Directeur général du Service des Antiquités du Liban, a publié en 1959 un Recueil des mosaïques de pavement trouvées récemment par lui dans son pays¹. Cette publication, hautement méritoire, met pour la première fois à la disposition des chercheurs des documents nombreux d'un genre qui, entre le III^e et le VI^e siècle de notre ère, ont dû être très répandus dans la région².

L'intérêt général de cette publication se double pour nous en France d'un intérêt particulier. Quatre d'entre ces pavements sont les proches parents d'une mosaïque découverte il y a exactement cent ans par E. Renan. Entrée dans les collections du Louvre, elle y était exposée en bonne place jusqu'à il y a trois ou quatre ans. Cette mosaïque, trouvée à Kabr-Hiram sur la côte libanaise, à 90 km au Sud de Beyrouth, avait suscité lors de sa découverte et lors de son arrivée à Paris de vives discussions sur sa date. E. Renan avait mieux apprécié les données archéologiques³ que ses contemporains, y compris le grand archéologue italien G. B. de Rossi, qui admettaient difficilement qu'une mosaïque ornant une église chrétienne ne représentât que des sujets profanes tout en datant de l'année 575 de notre ère.

Avec les découvertes de M. Chehab, dans une bande de terre de 100 km de long sur 15 km de large à peine, se trouvent réunis cinq monuments chrétiens qui par le style et par certains dispositifs liturgiques forment un groupe parfaitement uni⁴.

En dehors de l'église de Saint-Christophe de Kabr-Hiram il s'agit des églises de *Khaldé*, de *Zabrani*, de *Beit-Méry* et de *Ghiné*⁵, découvertes et dégagées depuis une dizaine d'années aux environs de Beyrouth. Dans tous ces cas nous avons affaire à de petits édifices de type basilical à trois nefs, d'environ 15 à 20 m de long, dont un seul, celui de Zahrani, n'est pas orienté. Quatre ont une abside semi-circulaire ; l'église de Ghiné, qui en est dépourvue, a été construite dans la ruine d'un temple antique dont le pronaos à l'Est lui a servi de sanctuaire ; on ne s'est pas donné la peine d'y aménager une abside semi-circulaire. Ces églises

1. Maurice CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, Paris, 1958 et 1959, 2 vol., textes et planches, dans *Bulletin du Musée de Beyrouth*, t. XIV et XV.

2. La portée de cette publication ressort du simple fait que M. J. LASSUS (article *Syria* dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie* de Cabrol = *DACL*) a pu dire encore en 1953 (o. l., col. 1917), « la mosaïque de pavement (sc. de la Syrie) n'a pas d'importance iconographique ».

3. E. RENAN, *Mission en Phénicie*, Paris, 1864, p. 607 et suiv.

4. J'avais donné un premier aperçu de cette étude lors d'un colloque sur le *Signe*, qui s'était réuni à Royaumont du 12 au 15 avril 1962, sous la présidence de M. I. Meyerson. Entre temps M. A. Grabar a publié la deuxième partie de ses *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, dans *Cahiers archéologiques*, (t. XI, 1960, p. 41 à 71), t. XII, 1962, p. 115 à 152. Je suis heureux de constater que les résultats de nos deux études concordent sur bien des points.

5. Voir. M. CHEHAB, o. l., t. I, carte de la répartition de ces sites, p. 8.

ne sont pas toutes de la même époque exactement ni d'une seule venue. Celle de Zahrani a l'histoire la plus complexe. M. Chehab y distingue trois états successifs des IV^e, V^e et VI^e siècles dont les deux derniers seulement présentent des mosaïques.

Dans la mesure où les relevés de l'architecte de E. Renan, M. Thobois, méritent la confiance, et je le pense d'autant plus que leur exactitude est confirmée par le pavement existant, on constate que l'église de Kabr-Hiram est la plus homogène du groupe, ses mosaïques d'une seule venue sont les mieux conservées ; le tout, construction et pavement, peut être attribué, sur la foi d'une longue inscription dédicatoire, à l'année 575 de l'ère chrétienne⁶.

Le plan de l'église est banal (fig. 1), trois absides à l'Est, une entrée à l'Ouest, une au Sud, une autre au Nord⁷. Il se peut qu'il y ait eu une pièce transversale à l'Ouest, une sorte de narthex, qui se trouve parfois dans la région. E. Renan ne semble pas avoir fouillé à cet endroit. L'entrée au Nord se distingue par une inscription tracée sur le seuil (fig. 2 et 8) : ΕΙΡΗΝΗ Η ΕΙΣΟΔΟC ΤΟΥ Ο ΒΛΕΠΩΝ (Reg. I, XVI, 4), « Que ton entrée soit la paix, toi qui regardes (sc. cette inscription) »⁸. A l'Est un groupe de trois pièces, contiguës à l'église, était sans communication avec elle. E. Renan pense que c'était un appartement ecclésiastique.

Le sol de l'église était recouvert de mosaïques (fig. 2), parfaitement intactes, mais assez inégalement répartis. Le collatéral sud en était tapissé de bout en bout jusqu'à la limite de l'abside. Dans le collatéral nord elle s'arrêtait à quelques 2 m 50 devant l'abside. Le rectangle restant était pavé de plaques de marbres, contemporaines de la mosaïque ; pas de mosaïques non plus dans les absides latérales (fig. 1). Dans la nef centrale un peu plus d'un tiers à l'Ouest était couvert d'un tapis de mosaïque rectangulaire (fig. 3)⁹. Les quatre premiers entrecolonnements des deux côtés de la nef principale en venant de l'Ouest étaient ornés de scènes de poursuite entre animaux, une paire d'animaux dans chaque entrecolonnement (fig. 2)¹⁰. L'avant-dernière travée nord vers l'Est portait un rinceau de lierre, la travée correspondante au Sud, des carreaux probablement noirs et blancs. La

FIG. 1. — Plan de l'église de Kabr-Hiram (d'après E. RENAN).

6. Voir sur cette inscription E. RENAN, *o. l.* L'ère utilisée est celui de Tyr toute proche.

7. E. RENAN, p. 627, note que sur le plan (fig. 1) la porte nord dont le seuil porte une inscription a été fermée à tort. Il s'agit d'une porte contemporaine de la construction qui a été murée plus tard.

8. Cette inscription a été insérée arbitrairement dans le pavement de l'intérieur de l'église lors de la dépose au Musée du Louvre, cf. fig. 8.

9. Toutes les photographies publiées ici de cette mosaïque, sauf les fig. 4 et 5, ont été mises à notre disposition par M. E. COCHE DE LA FERTÉ, Conservateur du Département des Antiquités chrétiennes et byzantines au Musée du Louvre. Je me fais un plaisir de le remercier de son amabilité.

10. Les motifs des deux premiers entrecolonnements ont été intervertis lors de la dépose au Louvre, E. RENAN, *o. l.*

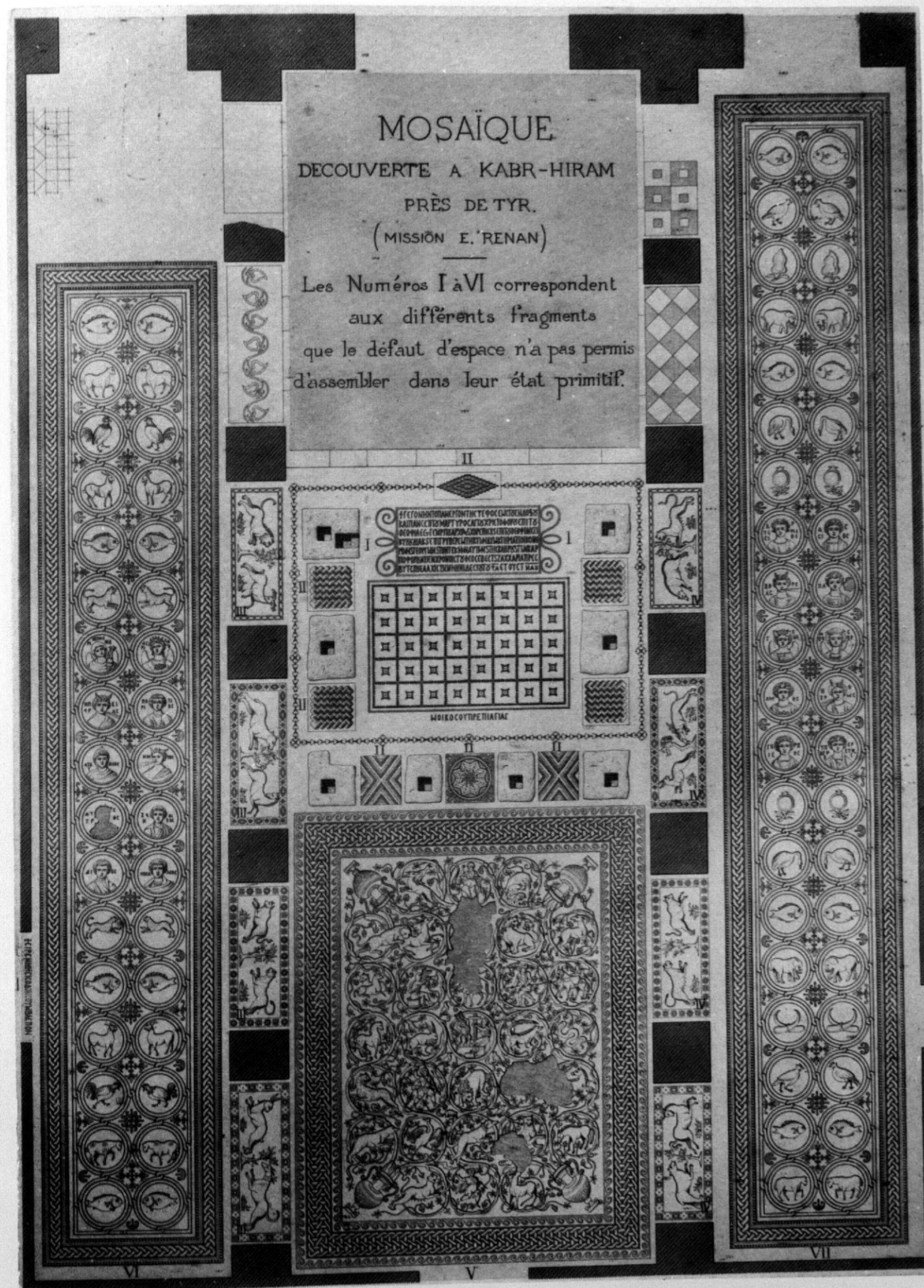


FIG. 2. — Tapis central du pavement de Kabr-Hiram.

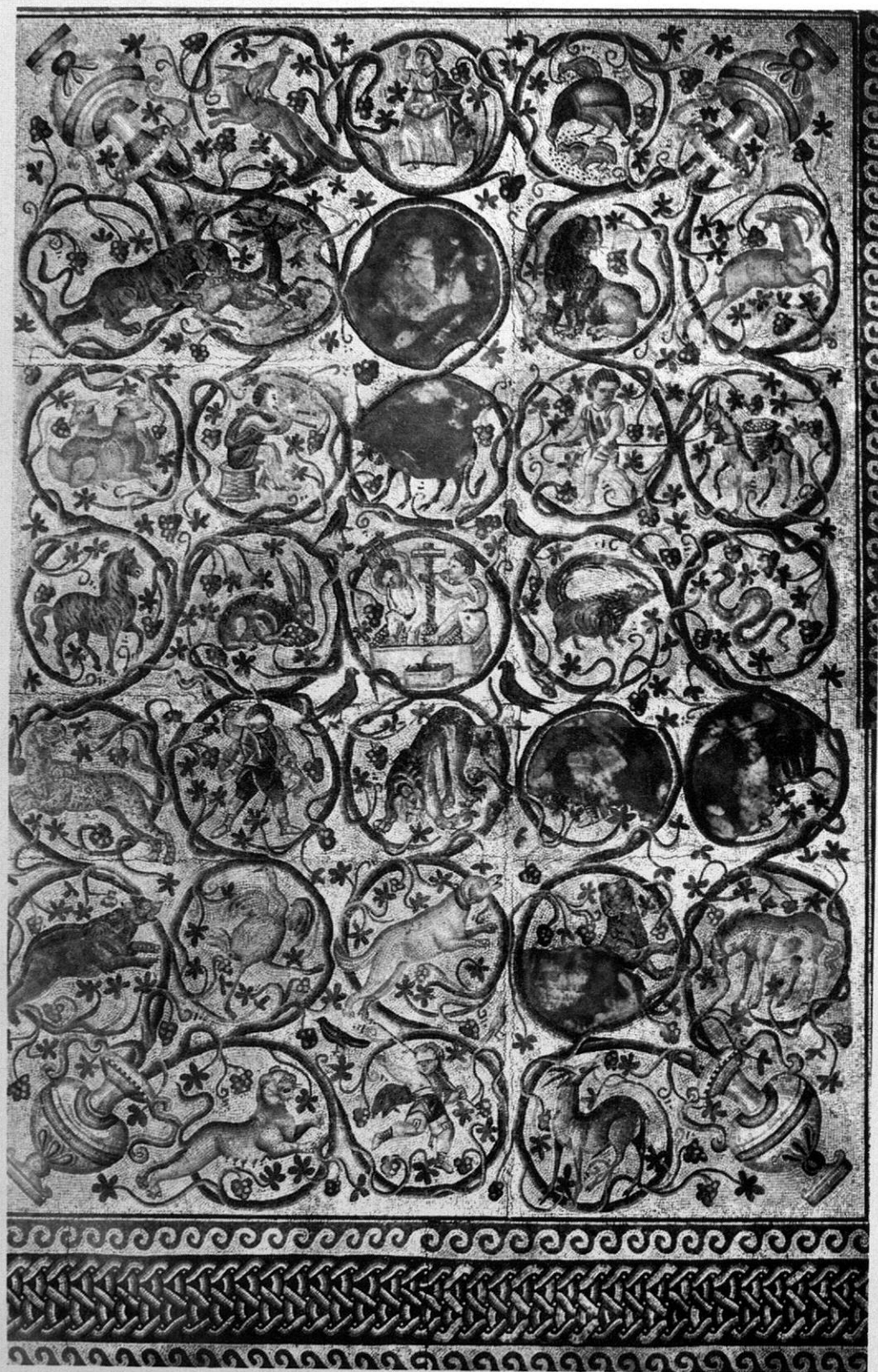


FIG. 3. — Schéma des mosaïques de pavement de l'église de Kabr-Hiram (d'après E. RENAN).

dernière travée au Nord et au Sud étaient en mauvais état lors de la découverte ; sur le relevé (fig. 2) six carreaux sont dessinés du côté sud.

Toute la partie est de la nef centrale (fig. 1) à partir de la 5^e travée et y comprise l'abside était surhaussée (aucun chiffre n'est donné) et dallée de plaques de marbre élégantes et soignées. E. Renan ajoute que son architecte pensait que l'église tout entière avait été pavée de la sorte et que les mosaïques avaient été posées plus tard ; il ne partageait pas cette opinion, avec raison sans aucun doute¹¹.

Dès l'abord la répartition des sujets dans ce pavement surprend. Les parties à l'Est : les deux tiers de la nef centrale, l'estrade du chœur et les absides, de même que les entrecolonnements à la hauteur de l'estrade, étaient ornées ou bien de mosaïques sans figures ou bien de plaques de marbre. Au contraire, les représentations d'êtres animés abondent dans les autres parties de l'édifice¹².

Le tapis à l'Ouest de la nef centrale est orné de rinceaux de vigne sortant de quatre cratères dans les angles qui engendrent sept rangs d'enroulements (5 x 5 et 2 x 3), garnis de sujets champêtres et de scènes de chasse (fig. 3). En haut une scène de basse-cour (fig. 4) : une fermière assise tient un van dans le bras gauche et lance une pierre de l'autre main après un renard qui vient de lui voler une poule. A droite, une pintade, entourée de ses pintadeaux, picore les grains que la maîtresse leur a répandus (fig. 3). Dans le rang suivant, dont le médaillon central est perdu, se déroulent deux scènes de poursuite entre félins et cervidés (fig. 5). Viennent ensuite des sujets champêtres (le médaillon central est en partie détruit : un berger-enfant assis sur une pierre joue de la double flûte ; derrière lui deux moutons sont accroupis, à droite un paysan-enfant tendant une serpe mène en bride un âne chargé de raisins. Au rang suivant deux enfants foulent le raisin dans un pressoir. A gauche, un lièvre accroupi goûte du raisin,



FIG. 4. — Détail du tapis central : renard qui a volé un poulet à une fermière.



FIG. 5. — Détail du tapis central : lion attrapant un cervidé.

11. O. L.

12. E. RENAN, *o. l.*, p. 608, affirme que le restaurateur, un certain Taddei, mosaïste de Rome, n'a pas ajouté un cube lors de la restauration et de la repose au Musée du Louvre.

derrière lui se tient un zébu, à droite une mangouste livre le combat classique au cobra¹³. Dans les trois rangs restants se déroulent des scènes de chasse et de poursuite de bêtes sauvages.

Les deux collatéraux sont décorés l'un et l'autre de la même manière (fig. 2). Deux files de médaillons entrelacés sont garnis d'animaux, de plantes et de bustes humains. Dans le collatéral nord (fig. 6) d'abord six paires de médaillons remplis par paire de poissons¹⁴, de moutons, de coqs, de boucs, de poissons et de panthères. Suivent cinq paires de médaillons ornés de bustes. Et de nouveau six paires de médaillons remplis d'animaux dont la séquence était symétriquement la même qu'en haut. Ordonnance semblable dans le collatéral sud (fig. 7) mais trois paires de médaillons supplémentaires allongent la bande. Des pintades, éléphants et oies au lieu des coqs, boucs et panthères, et trois paires de fruits : citrouilles, grenades et courgettes.

Les bustes représentent chaque fois six mois de l'année désignés par leurs noms macédoniens, deux saisons et deux vents. Au Nord (fig. 6) sont représentés les mois correspondant à novembre, décembre, janvier, février, mars et avril, l'Hiver et le Printemps, les deux vents, ΝΩΤΟC (vent de la pluie), et ΗΠΑΚΙΑC¹⁵. Au Sud (fig. 7), six autres mois de l'année, l'Été et l'Automne, et les vents ΒΟΡΕΑC (du Nord), qui apporte la fraîcheur et ΕΥΡΟC, le vent de l'Est-Sud-Est, qui a les mêmes effets. Je ne m'arrête pas à l'iconographie de ces images qui n'offrent pas d'intérêt particulier et qui, d'ailleurs, ont été étudiées à plusieurs reprises¹⁶.

La simple description de ce programme iconographique fait ressortir un fait que M. Grabar a relevé pour des mosaïques de pavement de Transjordanie du v^e et du vi^e siècle¹⁷ : ces images représentent l'Univers sensible, c'est-à-dire la Terre et ses produits, les activités de l'homme et les forces naturelles dont il dépend. Je ne connais pas d'autre exemple où cette idée soit exprimée avec autant de précision. Le tapis central représente le domaine de l'homme, son activité rurale et la chasse, les dangers qui le guettent. Dans les entrecolonnements, autour du monde de l'homme, se développe celui des animaux. Enfin, dans les bas-côtés, une sorte de catalogue de la faune et de la flore terrestres est groupé autour des personnifications du Temps qui président aux révolutions saisonnières. Ce n'est pas un hasard non plus que l'on ait placé dans le collatéral nord les mois de l'hiver et du printemps et les saisons correspondantes, dans le collatéral sud les mois de l'été et de l'automne avec leurs saisons. Il ne peut y avoir de doute : ces mosaïques illustrent l'idée exprimée dans divers écrits de l'Eglise orientale, à savoir que la nef de l'édifice du culte est l'image du monde terrestre.

Mais l'intérêt de ce décor ne s'arrête pas là. A l'Est du tapis rectangulaire un dispositif curieux occupait toute la largeur de la nef. Huit bases carrées de pierre, faisant saillie de

13. Voir sur le sujet qui n'a pas été compris (M. CHEHAB, *o. l.*, p. 95, en étudiant une mosaïque de l'église de Zahranî, qui représente le même sujet, parle d'une hyène et d'un serpent, sans les rapprocher l'un de l'autre) J. AYMARD, *La querelle du cobra et de la mangouste*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 1959, p. 227 à 262. S'agirait-il d'un sujet nord-africain apporté tardivement dans le proche Orient, ou, pour une fois, d'un sujet authentiquement « alexandrin » ? A ma connaissance il est inconnu dans le proche Orient avant le vi^e siècle, alors que dans les mosaïques d'Orphée de la *pars Occidentis* il se trouve depuis la deuxième moitié du II^e siècle.

14. L'ordre de séquence n'avait pas été respecté complètement lors de la repose. La gravure publiée (fig. 2) reproduit le pavement en place dans l'église.

15. Le mosaïste a fait erreur en écrivant ΗΠΑΚΙΑC ; il faut écrire ΑΠΑΚΙΑC ou ΑΠΑΚΙΑC, vent du Nord (vent qui souffle du côté de la Grande Ourse). C'est grâce à une suggestion de M. L. Robert que j'ai pu identifier ce mot.

16. Sur les mois cf. H. STERN, *Le calendrier de 354 ; étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, p. 366. Sur les saisons, cf. G. M. A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Mass., 1951. Les vents seulement n'ont pas été étudiés.

17. A. GRABAR, *o. l.*, p. 118 et suiv.

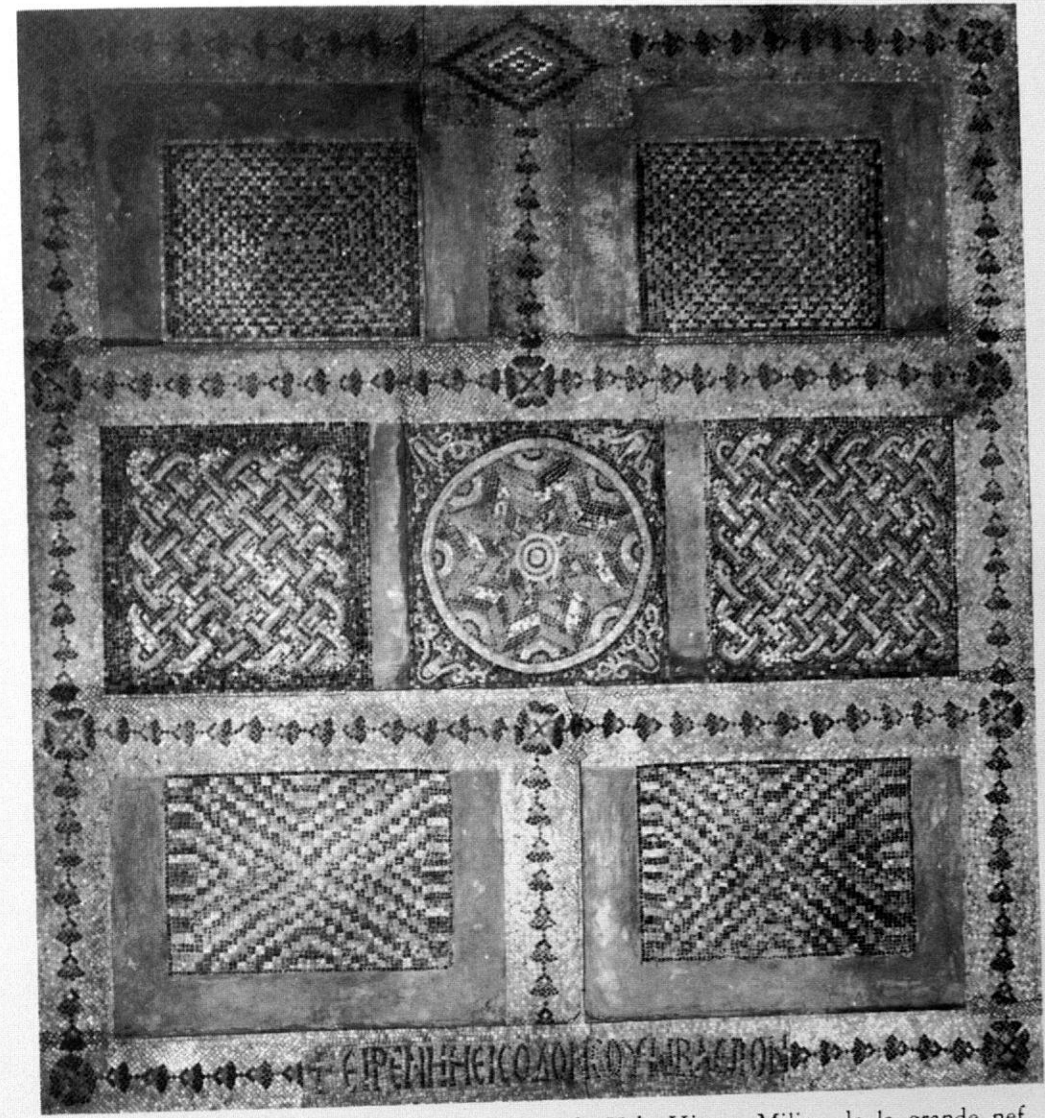


FIG. 8. — Détails recomposés du pavement de Kabr-Hiram. Milieu de la grande nef.

0 m 30 sur le sol environnant, étaient disposées en forme de *U* angulaire, ouvert vers l'abside (fig. 2). Chaque pierre était percée d'un trou d'environ 0 m 15 de côté (la profondeur n'est pas indiquée). Les sept interstices entre ces bases étaient pavés de mosaïques géométriques (fig. 8)¹⁸. Les quatre pierres à l'Est étaient entourées d'une bordure composée de petits fleurons qui formaient un rectangle ; à l'Est cette bordure était interrompue par un losange couché dessiné en arc-en-ciel.

A l'intérieur du rectangle délimité par cette bordure s'étendait un petit tapis en forme d'échiquier dont les cases sont chargées de carrés à côtés concaves (fig. 9). Dans un grand cartouche à l'Est se lit l'inscription dédicatoire citée qui donne la date et les noms des donateurs¹⁹. De l'autre côté du tapis, à l'Ouest, se trouvait une deuxième inscription : ΤΩ ΟΙΚΩ

18. La figure 8 montre l'arrangement que l'on en a fait au Musée.

19. Voir *supra*, p. 22.



FIG. 9. — Détail du pavement de Kabr-Hiram. Milieu de la grande nef.

COY ΠΡΕΠΙ ΑΓΙΑCΜΑ, « A ta maison convient la sainteté », tirée du psaume XCII, 5. On notera l'absence de toute représentation figurée dans cette partie du pavement, comme dans le chœur. Une distinction très nette est faite entre le secteur est de la nef centrale y comprise l'abside et le reste de l'édifice.

Il est évident qu'il ne s'agit pas d'un hasard ni d'une manifestation du goût personnel de ceux qui ont commandé ou exécuté ce pavement. Cette répartition du décor a des raisons liturgiques. La chose est d'autant plus certaine que la même disposition du sol, et une semblable répartition des sujets, bien que moins nettement marquées, se retrouvent dans les quatre églises libanaises que j'ai citées. Des campagnes successives et des réfections y ont cependant obscurci l'état originel.

A Kabr-Hiram, la destination de l'estrade et de l'abside est claire : c'est là que se célébrait la messe. E. Renan était embarrassé pour expliquer la raison d'être du rectangle devant

l'estrade, délimité par les huit bases de pierre et qui est de plain pied avec la nef. Il en est venu à le considérer comme un *presbyterium*. Les sièges des prêtres et des diacres, au nombre de sept, auraient été répartis dans les intervalles entre les bases de pierre, pavés de mosaïques. Les trous de scellement auraient servi à des pieux de bois dressés auxquels on fixait des tringles pour y suspendre des rideaux. Toute la partie est de la nef centrale depuis ces bases jusqu'au fond de l'abside (fig. 1) aurait été fermée à la vue des fidèles²⁰. L'inscription : « A ta maison convient la sainteté », placée à l'extrémité ouest de l'enclos est comme l'inscription d'un seuil de porte et convient parfaitement à cet endroit (fig. 2, 9).

Je pense que cette explication²¹ est toujours valable. Toutefois, elle demande à être précisée et quelque peu modifiée à la lumière de recherches récentes.

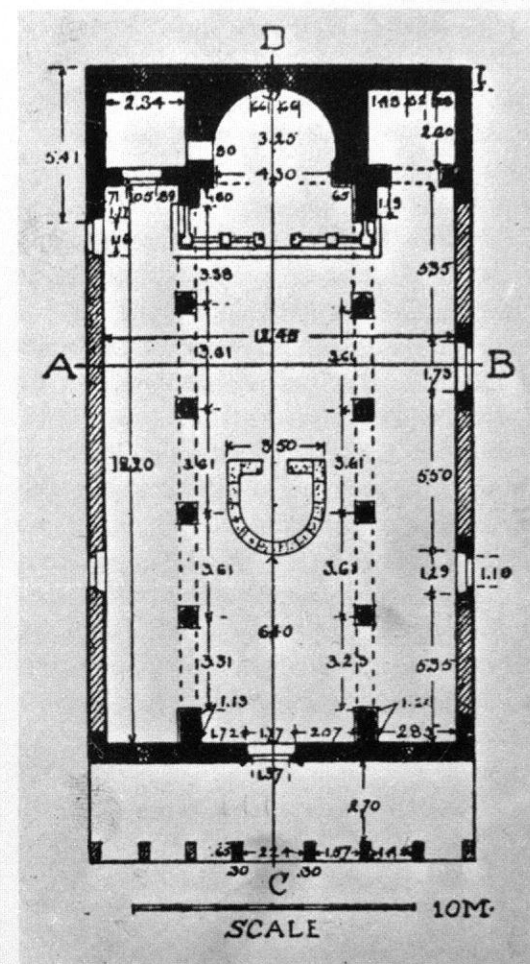


FIG. 10. — Basilique de Kharab-Chembs. Syrie. Plan. Ambon au milieu de la nef centrale.

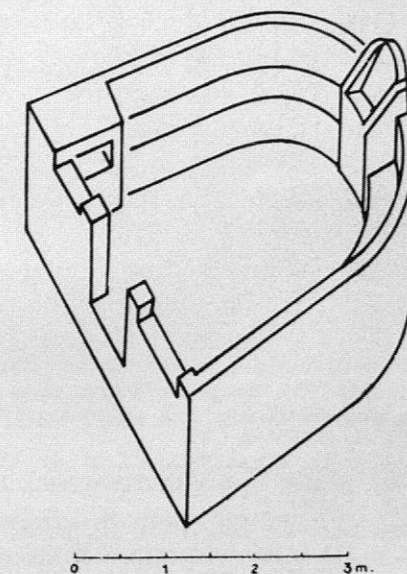


FIG. 11. — Qirbizé (Syrie). Type d'ambon syrien (dessin G. TCHALENKO).

MM. J. Lassus et G. Tchalenko ont publié il y a une dizaine d'années un groupe d'estrades d'églises syriennes²², nombreuses dans le Nord du pays entre le V^e et le VI^e siècle ; ils les appellent *ambons*. Ces estrades semi-circulaires s'ouvrent sur le sanctuaire à l'Est dont elles sont séparées par un tiers jusqu'à la moitié de la longueur de la nef (fig. 10). Dans trois cas, à Kalôta,

20. E. RENAN, *o. l.*, p. 629 ; en supposant, naturellement, que des rideaux étaient suspendus aussi entre les colonnes des travées 5 et 6.

21. Que H. LECLERCQ, s. v. *Kabr Hiram*, dans *DACL*, col. 617 et suiv. a légèrement déformée.

22. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *Ambons syriens*,

dans *Cahiers archéologiques*, t. V, 1951, p. 75 à 122. — J. LASSUS, *Liturgies nestoriennes antiques et médiévales et églises syriennes antiques*, dans *Revue d'histoire religieuse*, t. CXXXVII, 1950, p. 236-252. — *Id.*, s. v. *Syrie*, dans *DACL*, col. 1881 et suiv. (1953). — G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord*,

nord-est de Deir-Seman²⁶ des dispositifs divers permettaient de clôturer le sanctuaire à la vue²⁶, même de ceux qui siégeaient sur l'ambon²⁷.

L'avant-chœur des églises libanaises a dû remplir la même fonction que l'ambon syrien²⁸. Le rôle liturgique de l'ambon ou bêma²⁹, de l'estrade et du chœur a été expliquée par J. Lassus et il ne semble pas nécessaire d'y revenir³⁰. Certes, la destination du bêma n'a pas toujours été exactement la même³¹. A certaines époques et dans certains rites, le nestorien surtout³², il prenait une importance plus grande que dans l'église orthodoxe syrienne du IV^e siècle. Cependant sa fonction liturgique de base a été identique dans tous les rites chrétiens du proche Orient. On y a fait la lecture des Ecritures et chanté les psaumes. Aussi sa dérivation que postule M. Dauvillier³³, de l'usage de la synagogue, où le président se tenait sur une estrade du haut de laquelle il faisait la lecture et le commentaire des écritures, me paraît certaine.

Il est plus difficile de préciser la signification symbolique qu'on attribuait au bêma. Les interprétations varient. Pour certains auteurs syriens de langue grecque³⁴ il est la pierre qui fermait le tombeau du Christ, alors que pour d'autres de langue syriaque (Nestoriens du V^e siècle et du moyen âge), il est ou bien la Jérusalem terrestre où le Christ enseignait à

3 vol., Paris, 1951-1953, donne d'excellents plans et dessins supplémentaires d'églises avec des ambons; cf. en particulier t. II, pl. CV et CVI.

23. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *o. l.*, p. 83. Voir pour Behyo *ibid.* p. 108, et dans G. TCHALENKO, *Les villages...*, t. III, pl. CXI, 2.

24. G. TCHALENKO, *Les villages...*, t. III, pl. X, 1, CV, CVI, t. I, p. 333 et suiv.

25. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *o. l.*, p. 85.

26. A Qirbizé une véritable iconostase a été construite au milieu du V^e siècle entre l'ambon et le chœur; dans les trois églises que nous citons ensuite, des consoles sur l'arc triomphal étaient destinées à supporter une tringle transversale à laquelle on suspendait un rideau; dans les trois derniers édifices des colonnes remplissaient la fonction des consoles.

27. Je pense qu'au moment de la célébration de la messe les rideaux du chœur étaient fermés et le clergé officiait derrière ces rideaux. Peut-être les tentures le long des bas-côtés, entre l'ambon et le chœur, étaient-elles écartées à ce moment et les fidèles admis dans l'espace entre l'ambon et le chœur.

28. M. ORLANDOS dans *Ἡ συντάξις τοῦ παλαιοχριστιανικοῦ βασιλικῆ*, t. II, Athènes, 1954, p. 535 à 539, considère l'avant-chœur de Kabr-Hiram comme une *solea*, c'est-à-dire un endroit clos, réservé à des laïcs de rang élevé, rigoureusement séparé du sanctuaire. L'avant-chœur de Kabr-Hiram et des églises libanaises en général étant relié au chœur, il faut écarter cette hypothèse.

29. La désignation varie dans les textes.

30. Cf. outre J. LASSUS, *Liturgies nestorienne...*, J. DAUVILLIER, *L'ambon ou bêma dans les textes de l'Église chaldéenne et de l'Église syrienne du moyen âge*, dans *Cahiers archéologiques*, t. VI, 1952, p. 11 à 30. — J. JARRY, *L'ambon dans la liturgie primitive de l'Église*, dans *Syria*, t. XL, 1963, p. 147 à 162. — Je pense que dans les églises libanaises du type de Kabr-Hiram, comme dans les églises syriennes citées plus haut, l'avant-chœur, l'estrade et le chœur étaient complètement fermés à la vue des fidèles pendant une partie de la messe. Cf. J. SAUVAGET, *La mosquée omeyyade de Médine*, Paris, 1947, p. 169 et suiv., qui suppose contre J. LASSUS que les fidèles étaient refoulés dans les collatéraux et dans la partie occidentale de la nef centrale. Le *Testamentum Domini*, des environs de 400, attribue le collatéral nord aux femmes, le collatéral sud aux hommes. Le dispositif de l'église de Kabr-Hiram répond parfaitement à cette répartition: les trois portes sud, nord et ouest donnaient accès aux laïcs qui se tenaient dans la partie occidentale de la nef centrale et dans les collatéraux.

31. J. JARRY, *o. l.*, p. 119 et suiv.

32. *Ibid.*

33. *O. l.*, p. 11.

34. SOPHRONE, *P. G.*, t. LXXXVII, col. 3984 et suiv.

tout entière la terre.

En rapprochant ces textes du pavement de Kabr Hiram la signification de ce dernier devient parfaitement claire. Les parties occidentales des nefs servent à la réunion des fidèles: elles sont ornées de mosaïques qui évoquent l'activité humaine et la révolution du temps, elles représentent la terre. Le bêma au milieu de la nef est destiné à la lecture des Ecritures et aux chants, le chœur et l'abside à la célébration de la messe. Selon l'interprétation symbolique, ce sont les lieux du passage ou du séjour du Christ. L'absence de tout décor iconographique s'explique: ces parties se distinguent par une sainteté particulière. Il y avait deux alternatives pour les décorer: ou bien représenter des sujets sacrés ou bien des motifs aniconiques. On a choisi la deuxième solution pour une raison évidente: depuis un décret de Théodose II de 427 ou de 447, interdiction était faite à la représentation de sujets sacrés sur le sol³⁶.

Les pavements des quatre églises libanaises citées que nous examinerons dans l'ordre où l'Emir Chehab les a présentées, offrent des dispositifs semblables.

Eglise de Zahrani (M. CHEHAB, *o. l.*, p. 81 à 106, plans 5 à 7, pl. XL à LVII). C'est la seule du groupe qui ne soit pas orientée, anomalie dont j'ignore la raison. Elle présente trois états successifs. Au premier (fig. 12) appartiennent les stylobates des colonnes de la nef centrale, les bases du mur du narthex, et, peut-être, les fondations des quatre pièces en enfilade qui accompagnent le collatéral sud. Huit bases de pierre, percées de trous de scellement, indiquent dans la nef centrale l'existence d'un espace clos, très semblable à celui de Kabr-Hiram. Deux bases manquent du côté nord. Le dispositif se distingue de celui de Kabr-Hiram par l'emplacement de deux blocs en avant vers l'Est à un mètre de distance des autres. M. Chehab appelle cette partie une exèdre, je préfère y voir une sorte de couloir d'entrée³⁷.

35. J. JARRY, *o. l.*, p. 152.

36. Ce décret (du 2 mai 427 ou de l'année 447) n'est conservé que dans le *Cod. Just.* I, 8; cf. éd. KRUEGER, Berlin, 1877, n. 7; les noms des consuls Hierius et Ardabur, de l'année 427, ne figurent que dans un seul

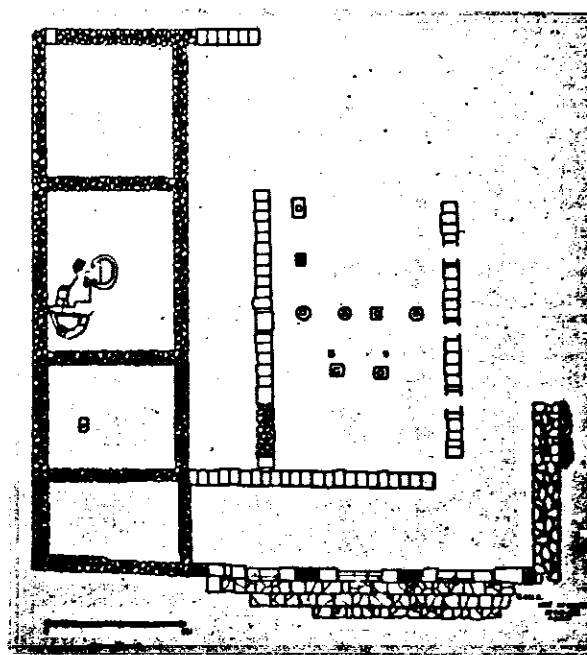


FIG. 12. — Église de Zahrani. Plan. Premier état.

manuscrit. Krueger suppose qu'ils manquent peut-être à bon droit dans les autres. Dans ce cas la date résulterait du nom d'Eudoxius, *praef. praet.* en 447, auquel était adressé le décret.

37. Voir *infra* p. 36.

Fafertin et Behyo, G. Tchalenko a relevé des encastrement ou des trous aux extrémités orientales de l'ambon « qui invitent à restituer des rideaux ou des cloisons isolant complètement du reste de l'église toute la partie comprise entre l'abside et l'exèdre (= ambon) »²³. M. Lassus attribue à cette estrade (fig. 11) un rôle liturgique distinct de celui du sanctuaire. C'est là que se seraient faits les lectures, le sermon et le chant des hymnes, bref toute la première partie de la messe. L'évêque ou le prêtre y siégeait et ne se rendait dans le sanctuaire que pendant la messe des fidèles, c'est-à-dire pendant la deuxième partie du service.

Dans certaines églises, à Qirbizé²⁴, à Cheik Sliman (église de la Vierge), à Kokanaya et, peut-être, à Qalb-Lozé, à Saint-Serge de Résafa, à Saint-Phocas de Basoufan, au couvent nord-est de Deir-Seman²⁵ des dispositifs divers permettaient de clôturer le sanctuaire à la vue²⁶, même de ceux qui siégeaient sur l'ambon²⁷.

L'avant-chœur des églises libanaises a dû remplir la même fonction que l'ambon syrien²⁸. Le rôle liturgique de l'ambon ou bēma²⁹, de l'estrade et du chœur a été expliquée par J. Lassus et il ne semble pas nécessaire d'y revenir³⁰. Certes, la destination du bēma n'a pas toujours été exactement la même³¹. A certaines époques et dans certains rites, le nestorien surtout³², il prenait une importance plus grande que dans l'église orthodoxe syrienne du IV^e siècle. Cependant sa fonction liturgique de base a été identique dans tous les rites chrétiens du proche Orient. On y a fait la lecture des Ecritures et chanté les psaumes. Aussi sa dérivation que postule M. Dauvillier³³, de l'usage de la synagogue, où le président se tenait sur une estrade du haut de laquelle il faisait la lecture et le commentaire des écritures, me paraît certaine.

Il est plus difficile de préciser la signification symbolique qu'on attribuait au bēma. Les interprétations varient. Pour certains auteurs syriens de langue grecque³⁴ il est la pierre qui fermait le tombeau du Christ, alors que pour d'autres de langue syriaque (Nestoriens du V^e siècle et du moyen âge), il est ou bien la Jérusalem terrestre où le Christ enseignait à

ses disciples (les prêtres) ou bien le lieu où il prononça le Sermon de la Montagne³⁵. En ne retenant que les deux dernières interprétations on est évidemment très proche de la destination liturgique réelle de ce meuble.

Quant à la signification symbolique du chœur, les divergences sont moindres. L'autel est le tombeau du Christ et en même temps le trône de sa deuxième parousie, le *ciborium* au-dessus de l'autel est le ciel. D'autres textes disent plus brièvement que le chœur est le ciel, le chemin du bēma au chœur, le *qêstrōma* des églises nestorienne, le paradis, la nef tout entière la terre.

En rapprochant ces textes du pavement de Kabr Hiram la signification de ce dernier devient parfaitement claire. Les parties occidentales des nefs servent à la réunion des fidèles : elles sont ornées de mosaïques qui évoquent l'activité humaine et la révolution du temps, elles représentent la terre. Le bēma au milieu de la nef est destiné à la lecture des Ecritures et aux chants, le chœur et l'abside à la célébration de la messe. Selon l'interprétation symbolique, ce sont les lieux du passage ou du séjour du Christ. L'absence de tout décor iconographique s'explique : ces parties se distinguent par une sainteté particulière. Il y avait deux alternatives pour les décorer : ou bien représenter des sujets sacrés ou bien des motifs aniconiques. On a choisi la deuxième solution pour une raison évidente : depuis un décret de Théodose II de 427 ou de 447, interdiction était faite à la représentation de sujets sacrés sur le sol³⁶.

Les pavements des quatre églises libanaises citées que nous examinerons dans l'ordre où l'Emir Chehab les a présentées, offrent des dispositifs semblables.

Eglise de Zahrani (M. CHEHAB, *o. l.*, p. 81 à 106, plans 5 à 7, pl. XL à LVII). C'est la seule du groupe qui ne soit pas orientée, anomalie dont j'ignore la raison. Elle présente trois états successifs. Au premier (fig. 12) appartiennent les stylobates des colonnes de la nef centrale, les bases du mur du narthex, et, peut-être, les fondations des quatre pièces en enfilade qui accompagnent le collatéral sud. Huit bases de pierre, percées de trous de scellement, indiquent dans la nef centrale l'existence d'un espace clos, très semblable à celui de Kabr-Hiram. Deux bases manquent du côté nord. Le dispositif se distingue de celui de Kabr-Hiram par l'emplacement de deux blocs en avant vers l'Est à un mètre de distance des autres. M. Chehab appelle cette partie une exèdre, je préfère y voir une sorte de couloir d'entrée³⁷.

35. J. JARRY, *o. l.*, p. 152.

36. Ce décret (du 2 mai 427 ou de l'année 447) n'est conservé que dans le *Cod. Just.* I, 8 ; cf. éd. KRUEGER, Berlin, 1877, n. 7 ; les noms des consuls Hierius et Ardabur, de l'année 427, ne figurent que dans un seul

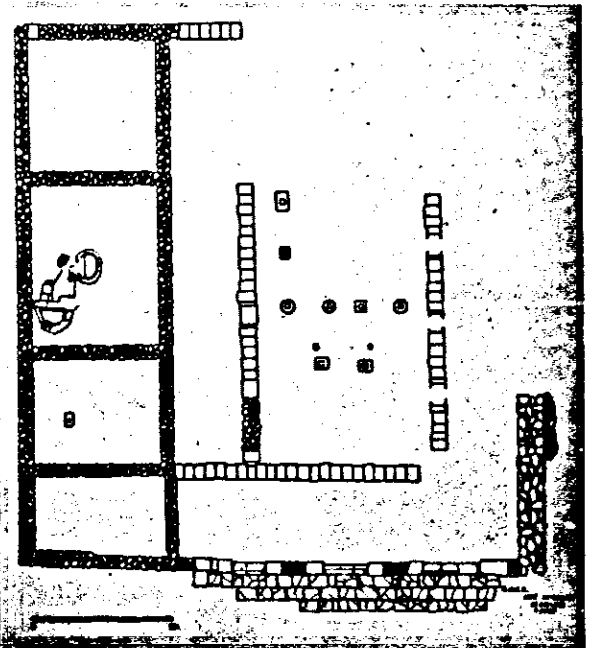


FIG. 12. — Église de Zahrani. Plan. Premier état.

3 vol., Paris, 1951-1953, donne d'excellents plans et dessins supplémentaires d'églises avec des ambons ; cf. en particulier t. II, pl. CV et CVI.

23. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *o. l.*, p. 83. Voir pour Behyo *ibid.* p. 108, et dans G. TCHALENKO, *Les villages...*, t. III, pl. CXI, 2.

24. G. TCHALENKO, *Les villages...*, t. III, pl. X, 1, CV, CVI, t. I, p. 333 et suiv.

25. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *o. l.*, p. 85.

26. A Qirbizé une véritable iconostase a été construite au milieu du V^e siècle entre l'ambon et le chœur ; dans les trois églises que nous citons ensuite, des consoles sur l'arc triomphal étaient destinées à supporter une tringle transversale à laquelle on suspendait un rideau ; dans les trois derniers édifices des colonnes remplissaient la fonction des consoles.

27. Je pense qu'au moment de la célébration de la messe les rideaux du chœur étaient fermés et le clergé officiait derrière ces rideaux. Peut-être les tentures le long des bas-côtés, entre l'ambon et le chœur, étaient-elles écartées à ce moment et les fidèles admis dans l'espace entre l'ambon et le chœur.

28. M. ORLANDOS dans 'Η στυλόστας παλαιοχριστιανική βασιλική, t. II, Athènes, 1954, p. 535 à 539, considère l'avant-chœur de Kabr-Hiram comme une *solea*, c'est-à-dire un endroit clos, réservé à des laïcs de rang élevé, rigoureusement séparé du sanctuaire. L'avant-chœur de Kabr-Hiram et des églises libanaises en général étant relié au chœur, il faut écarter cette hypothèse.

29. La désignation varie dans les textes.

30. Cf. outre J. LASSUS, *Liturgies nestorienne...*, J. DAUVILLIER, *L'ambon ou bēma dans les textes de l'Église chaldéenne et de l'Église syrienne du moyen âge*, dans *Cahiers archéologiques*, t. VI, 1952, p. 11 à 30. — J. JARRY, *L'ambon dans la liturgie primitive de l'Église*, dans *Syria*, t. XL, 1963, p. 147 à 162. — Je pense que dans les églises libanaises du type de Kabr-Hiram, comme dans les églises syriennes citées plus haut, l'avant-chœur, l'estrade et le chœur étaient complètement fermés à la vue des fidèles pendant une partie de la messe. Cf. J. SAUVAGET, *La mosquée omeyyade de Médine*, Paris, 1947, p. 169 et suiv., qui suppose contre J. LASSUS que les fidèles étaient refoulés dans les collatéraux et dans la partie occidentale de la nef centrale. Le *Testamentum Domini*, des environs de 400, attribue le collatéral nord aux femmes, le collatéral sud aux hommes. Le dispositif de l'église de Kabr-Hiram répond parfaitement à cette répartition : les trois portes sud, nord et ouest donnaient accès aux laïcs qui se tenaient dans la partie occidentale de la nef centrale et dans les collatéraux.

31. J. JARRY, *o. l.*, p. 119 et suiv.

32. *Ibid.*

33. *O. l.*, p. 11.

34. SOPHRONE, *P. G.*, t. LXXXVII, col. 3984 et suiv.

manuscrit. Krueger suppose qu'ils manquent peut-être à bon droit dans les autres. Dans ce cas la date résulterait du nom d'Eudoxius, *praef. praes.* en 447, auquel était adressé le décret.

37. Voir *infra* p. 36.

Le deuxième état (fig. 13) est daté des années 389/90, par une inscription dans la mosaïque du collatéral sud. Le premier état peut être du milieu du IV^e siècle. Dans cette deuxième phase on a ajouté l'abside, une estrade surhaussée devant elle qui s'étend jusqu'aux bases de pierre et on a pavé le sol de mosaïques géométriques et à décor végétal (fig. 14). Celles des bas-côtés sud et nord appartiennent sûrement à cette campagne. D'après

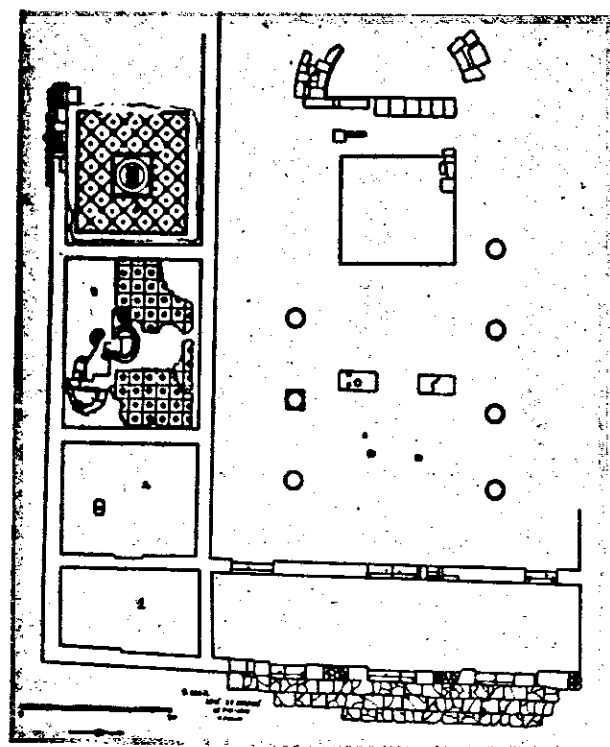


FIG. 13. — Église de Zahrani. Plan. Deuxième état.

de vigne sur le panneau derrière l'entrée. Celles des bas-côtés, en particulier du collatéral nord rappellent les mosaïques du *martyrium* de Kaoussié qui est à peu près contemporain³⁸. Je serais tenté d'attribuer à ce groupe aussi les mosaïques de l'avant-chœur et de l'estrade. Elles contiennent des croix en rho accompagnées sur l'estrade de l'A et de l'Ω. La croix est très rare dans les pavements de la région³⁹. Etant donné le décret de Théodose II de 427 ou de 447, il est certain qu'elles sont antérieures à l'une ou à l'autre de ces deux dates.

Les morceaux ajoutés au VI^e siècle, celui du narthex⁴⁰ en 541, ceux du bas-côté sud, dont le second en venant de l'Est date de 524, contiennent au contraire de très nombreuses représentations figurées (fig. 14). Elles sont du type du grand panneau de Kabr-Hiram, mais d'un style plus rustique. On y trouve des groupes d'animaux semblables, en particulier le cobra et la mangouste.

38. L. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 123 et suiv., pl. XXXIX, XLI, 1, XLIII, avec références bibli.

39. Cf. la mosaïque de pavement de l'église de Shavey-Zion en Israël où figure une croix fleurie; cf. *Revue*

l'Auteur et le P. Mousterde qui a étudié les inscriptions, le panneau rectangulaire derrière l'entrée à l'Est qui contient une inscription, date également de cette période. Deux autres pièces sur le côté sud, vers l'Ouest ont conservé sous les mosaïques du VI^e siècle celles de la 2^e campagne. Elles sont géométriques comme celles des bas-côtés nord et sud. Dans l'une de ces deux pièces (celle de l'Est) on a dégagé les restes d'une cuve baptismale à trois alvéoles, qui a été recouverte par la suite.

Pendant une troisième campagne qui, sur la foi de deux inscriptions s'étend de 524 à 541, furent posés plusieurs panneaux de mosaïques richement figurés (fig. 14). Deux tables de pierre, supportées chacune par une colonnette, furent installées à l'entrée de l'enceinte basse, des deux côtés de ce que j'appelle le couloir d'entrée. L'auteur pense qu'elles servaient aux lectures et au dépôt des dons eucharistiques apportés par les fidèles.

Les mosaïques sont intéressantes à plusieurs égards. Celles de la deuxième campagne sont pratiquement aniconiques, sauf quelques petits oiseaux qui perchent dans les rinceaux

biblque, t. LXIV, 1957, p. 257-58, t. LXV, 1958, p. 420-21; Israël, mosaïques anciennes (M. SCHAPIRO et M. AVI-YONAH), UNESCO, 1960, pl. VIII, IX, X.

40. Appelé ἀμβλατούριον dans l'inscription qui y figure, cf. M. CHEHAB, *o. l.*, p. 100.

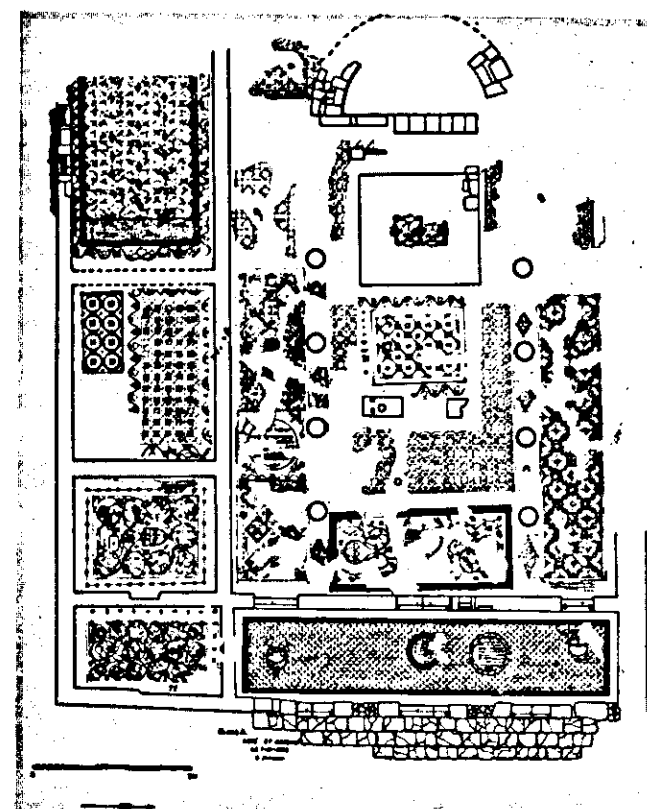


FIG. 14. — Église de Zahrani. Mosaïques de pavement. Deuxième et troisième états.

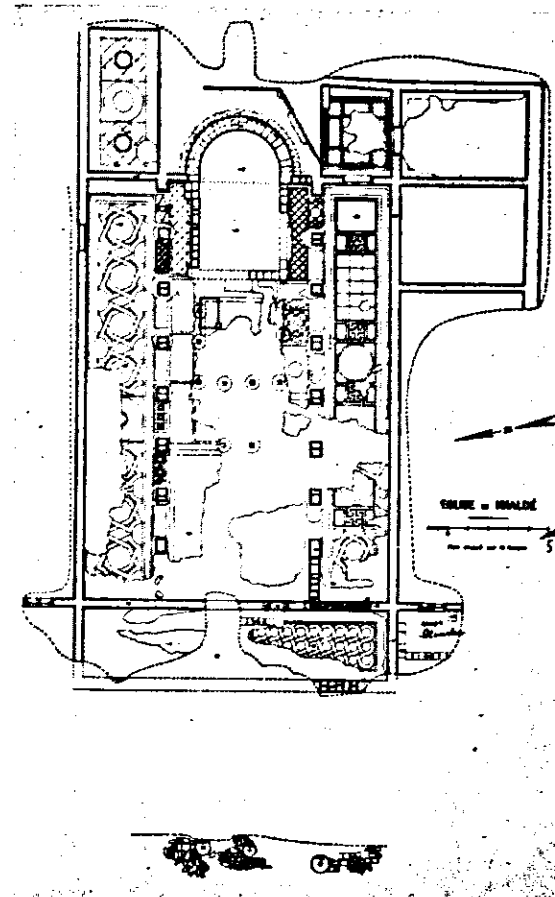


FIG. 15. — Église de Khaldé. Plan.

Ces deux *strata* de pavements, séparé par 130 à 150 ans, montrent que la mosaïque avec une abondante imagerie animalière est postérieure dans cette région à la fin du IV^e siècle. Le symbolisme de ces images dans le cadre de l'édifice ecclésiastique s'exprime ici beaucoup moins nettement qu'à Kabr-Hiram, mais il existe aussi. Les mosaïques des parties closes sont aniconiques sauf un petit oiseau inscrit dans l'une des mailles de l'entrelacs qui couvre le tapis devant l'estrade (à l'intérieur des chancels)⁴¹. Il semble étrangement isolé à cet endroit et je n'en saurais expliquer la présence. Au contraire, au VI^e siècle on a placé des panneaux peuplés de nombreux animaux dans la partie de l'église qui, selon le symbolisme que nous venons d'exposer, représente la terre. Dans l'avant-chœur et sur l'estrade, au contraire, on a laissé en place les pavements aniconiques anciens. Aucune trace de mosaïque n'existe dans l'abside.

Eglise de Khaldé (M. CHEHAB, *o. l.*, p. 107 à 121, plan 8, pl. LIX-LXXX). Même dispositif qu'à Zahrani, mais l'église est orientée (fig. 15). Chœur et estrade sont surhaussés, cette dernière avance dans la nef. Devant l'estrade un espace est délimité par huit bases de pierre circulaires percées de trous de scellement de 0 m 20 x 0 m 20. En avant vers l'Ouest

41. M. CHEHAB, *o. l.*, pl. XLV.

à 2 m 50 de distance deux autres bases forment, ici aussi, un couloir d'entrée. Au Sud de l'abside se place une pièce rectangulaire que l'Auteur appelle un *martyrium*, au Nord une « sacristie », à l'Ouest un narthex.

L'église était richement pavée de mosaïques qui, sauf celles du *martyrium* et du narthex, appartiennent à une seule campagne, datant d'après le style, de la deuxième moitié du V^e siècle. Celles du narthex et du *martyrium* sont du VI^e. L'abside était dépourvue de mosaïque, l'estrade en était couverte, mais il n'en reste que quelques fragments insignifiants.

La plupart de celles qui sont conservées sont abondamment ornées d'animaux et de scènes de genre. Sur le grand panneau derrière l'entrée un sujet attire l'attention : deux navires dont l'un porte l'inscription ΠΑΟΙΟΝ ΕΙΡΗΝΗC⁴². S'agit-il d'une image symbolique faisant allusion à la maison de la paix qu'est l'église ? C'est possible⁴³. Il ne faut cependant pas oublier que Khaldé se trouve au bord de la mer et que, à Zahrani, des ναύκληροι, des armateurs, avaient dédié une partie du pavement. Peut-être le donateur de la mosaïque de Khaldé a-t-il voulu évoquer une de ses embarcations qui s'appelait la « Paix ».

L'aniconisme du décor dans les parties sacrées n'a pas été respecté avec la même rigueur qu'à Zahrani. Dans le pavement de l'avant-chœur on discerne le fragment d'un panneau sur lequel deux cervidés s'affrontent. On pense à certaines mosaïques de Transjordanie où des sujets semblables ornent le sanctuaire⁴⁴. Le fait est intéressant. Les mosaïques de Khaldé sont antérieures de deux ou de trois générations à celles de Zahrani, et d'un siècle à celles de Kabr-Hiram. On ne semble pas avoir suivi les mêmes règles rigoristes dans le décor des pavements au V^e et au VI^e siècle.

Église de Ghiné (M. CHEHAB, *o. l.*, p. 141 à 164, plan II, pl. XCI à CIV). Cette église forme un cas à part (fig. 16). Elle est construite dans la ruine d'un temple dont le pronaos est devenu le chœur. Le mur qui séparait le pronaos de la *cella*, percé d'une porte, a servi tel quel, d'où le rétrécissement du passage entre l'estrade et le chœur.

L'Auteur a repéré cinq états successifs dans la construction dont les deux derniers seulement sont chrétiens et byzantins. La découverte de monnaies et de mobilier archéologique lui suggèrent le milieu du IV^e siècle pour le premier état chrétien, les années entre 450 et 527 pour le second. C'est pendant ces dernières années que les mosaïques ont été posées.

Sous les mosaïques, six blocs rectangulaires avec des trous de scellement ont été trouvés, dont quatre alignés transversalement devant le sanctuaire, deux autres à 1 m 50 en avant vers la nef. M. Chehab pense que ces derniers servaient de support à un *ciborium*. J'en doute ; ce sont encore les restes d'un couloir d'entrée comme dans les deux églises précédentes.

Pendant la deuxième phase chrétienne on a recouvert ces bases par une mosaïque surhaussée de 0 m 10 sur le sol de la nef (fig. 16). Elle prend exactement la forme des avant-chœurs de Zahrani et de Khaldé : rectangle presque carré projeté en avant dans la nef. Cette plate-forme était entourée d'un chancel dont la base est conservée. La mosaïque, qui est en très bon état, porte au centre l'image d'un aigle aux ailes éployées inscrit dans un médaillon et entouré de nombreux motifs géométriques. Un riche décor animalier se développe dans le tapis devant l'estrade, alors que les collatéraux sont couverts de pavements géométriques. Pas de mosaïque dans l'abside.

42. Voir A. GRABAR, *o. l.*, 1962, p. 138, n. 3, qui corrige la lecture Πλοῦτος dans M. CHEHAB, *o. l.*, p. 110.

43. A. GRABAR, *l. c.*

44. A. GRABAR, *o. l.*, 1960, p. 57 et suiv.

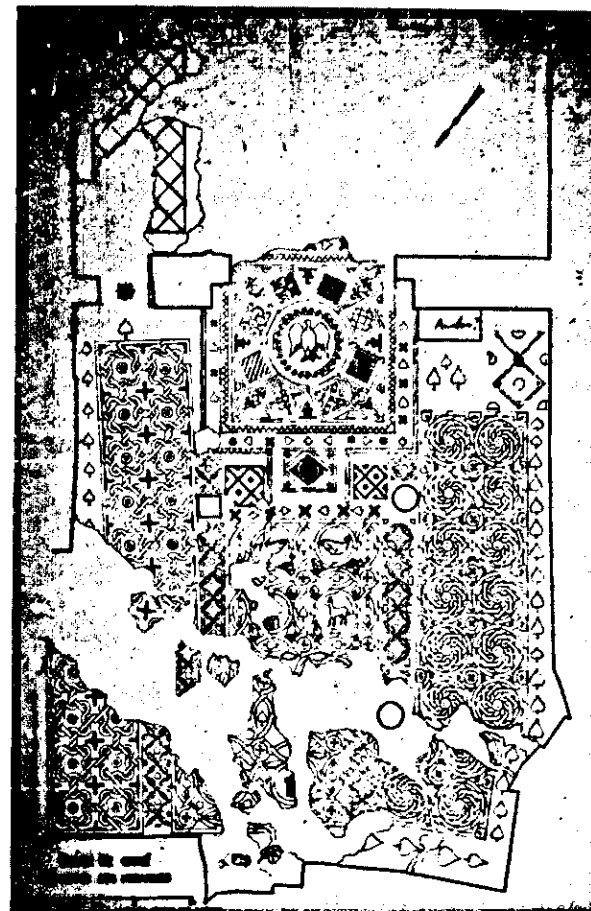


FIG. 16. — Église de Ghiné. Plan et pavements de mosaïque.

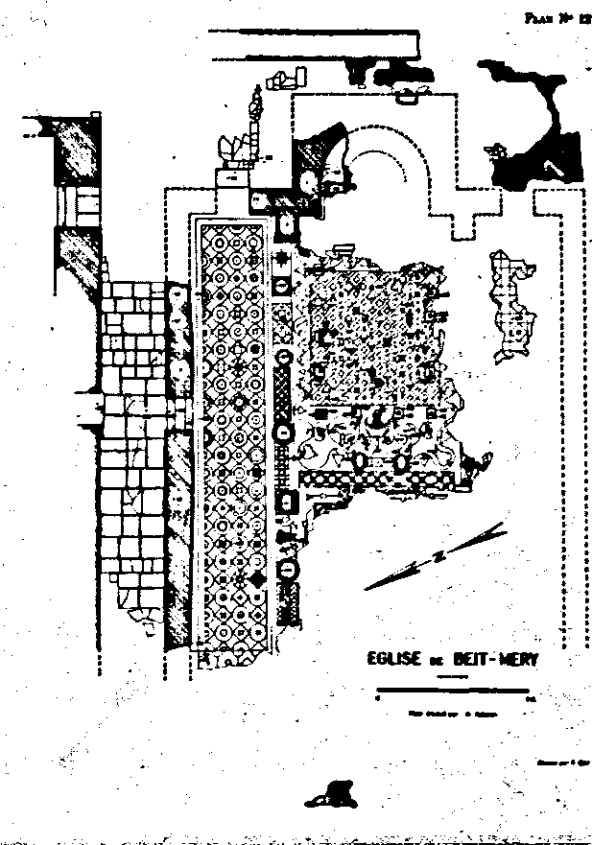


FIG. 17. — Église de Beit-Méry. Plan et pavement de mosaïque.

Le caractère symbolique de l'aigle, seul sujet figuré au milieu de l'estrade, ne peut faire de doute. Je n'en connais qu'un seul autre exemple de la région, dans une mosaïque de pavement de la synagogue de Jafa en Israël⁴⁵. Il y est placé devant la niche de la Thora, mais le pavement est très fragmentaire. M. Grabar suppose que deux aigles se faisaient face des deux côtés d'un motif central, le tout formant un panneau rectangulaire barlong. Il s'agirait d'un motif de tradition syrienne. En effet, dans la Syrie païenne l'aigle symbolise le ciel⁴⁶, le soleil⁴⁷, ou il est un messager divin qui implique sur les monuments funéraires « quelque idée d'une immortalité glorieuse ou céleste »⁴⁸. Sur les stèles coptes l'aigle est considéré comme le symbole de la résurrection⁴⁹. Ici il a probablement une signification semblable.

45. A. GRABAR, *o. l.*, p. 62, avec fig. 19, et les réf. bibl. — Je ne mentionne ici que pour mémoire une mosaïque chrétienne, du VI^e siècle probablement, découverte en 1960 à Delphes et exposée devant le Musée. La partie centrale en est un médaillon qui contient une panthère attaquant un cervidé. Ce médaillon est cantonné de quatre aigles aux ailes éployées. Une publication et une étude de ce très intéressant pavement permettront peut-être de connaître la signification, sans aucun doute symbolique, de ces images.

46. Voir F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, pl. I, 2, IX, 1, Xb.

47. ID., *Lux perpetua*, Paris, 1949, p. 294.

48. H. SEYRIG, *Antiquités syriennes*, t. III, 1953, p. 47 à 50 (= *Syria*, t. XXVI, 1949, p. 232 à 235).

49. Voir *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, Villa Hügel e. V., Essen-Bredeney, 1963, p. 244, n° 100, pl. et réf. bibl.

marquent un couloir d'entrée. L'avant chœur est tapissé d'une mosaïque bien conservée : dans un quadrillage oblique sont inscrits des fruits, deux canards, des récipients et des motifs géométriques. Les bas-côtés étaient pavés de mosaïques géométriques, mais avec quelques volatils. Les pavés de l'estrade de l'abside et de la partie ouest de la nef centrale ont disparu. La présence des deux canards dans l'avant-chœur surprend. Ils y sont isolés comme le petit oiseau à Zahrani.

Voici dont brièvement décrits les pavements de quatre églises libanaises qui présentent les ressemblances les plus étroites avec celui de Kabr-Hiram. Le dispositif liturgique au milieu de la nef n'en diffère que par le couloir d'entrée. Dans deux d'entre ces églises des images figurées importantes se trouvent dans l'avant-chœur ou sur l'estrade : à Khaldé deux cervidés, à Ghiné l'aigle ; or ces deux pavements appartiennent à la même époque, à savoir le milieu ou la deuxième moitié du v^e siècle. J'en conclus à un changement d'attitude envers les images au cours du vi^e siècle : elle est devenue plus rigoriste.

Il serait utile d'étendre cette enquête à un plus grand nombre de pavements chrétiens pour voir dans quelle mesure on a suivi ailleurs les mêmes règles. En ce qui concerne le Liban, le résultat de notre enquête paraît net. Dans cinq églises situées dans une bande de terre de 100 km de long sur 15 km de large, le dispositif liturgique est le même, du moins au vi^e siècle : devant le chœur, qui est l'abside et qui abrite l'autel, s'étend une estrade rectangulaire. Devant celle-ci, de plain-pied avec le sol de la nef, se situe un espace, clos vers la nef, ouvert vers l'estrade et partant vers l'abside. Ces parties clôturées, pavées de mosaïques sans figures, symbolisent ou bien la Jérusalem terrestre, ou bien le paradis ou même le ciel. Dès le vi^e siècle les nefs en dehors des clôtures sont abondamment ornées de mosaïques à figures, elles signifient la Terre. La signification de ce décor correspond à l'interprétation symbolique qu'un auteur syriaque du début du vii^e a donné l'architecture de la cathédrale d'Édesse⁵⁰. Ce symbolisme très précis de l'édifice du culte chrétien paraît être l'apanage des Églises du proche Orient où il s'est maintenu durant tout le moyen âge.

Appendice

J'avais terminé la rédaction de la présente étude, lorsque M. H. Seyrig a bien voulu attirer mon attention sur une mosaïque de la Syrie du Nord dont il a publié les inscriptions⁵¹ et qui intéresse directement le sujet de notre recherche.

Ce pavement de l'église de Rayan en Syrie du Nord n'est connu que par un dessin au

50. Cf. A. GRABAR, *L'architecture et la symbolique de la Cathédrale d'Édesse*, dans *Cahiers archéologiques*, t. II, 1947, p. 41 à 67.

51. G. TCHALENKO, *Villes antiques de la Syrie du Nord*, t. III, Paris, 1958. *Inscriptions grecques*, par H. SEYRIG, p. 36 et suiv., nos 39 b à e, fig. 23 (p. 61).

dans un entrecolonnement au Nord-Ouest. Elles mentionnent les noms des donateurs du pavement et deux dates, l'une devant le *bêma*, de l'automne 417, l'autre de l'automne 472. On est tenté de rapporter l'indice de la première inscription aussi à la mosaïque dessinant le *bêma* dont elle est voisine. Nous apprenons par elle qu'un certain Fl. Libanius, fils de Léonce, a remis à neuf sa part de la mosaïque. Un *terminus ante quem*, l'année 417, est donc offert pour la mosaïque. On peut en conclure que le *bêma* de plain pied avec la nef et marqué par un dessin sur le sol existe en dehors du Liban dès le début du v^e siècle. Les sièges et les autres accessoires (lutrin) étaient sans doute mobiles et faits de bois. Une clôture entre le *bêma* et la nef ne semble pas avoir existé.

Le sujet qui figure sous l'arc est rare dans l'iconographie paléochrétienne. On rencontre fréquemment la croix triomphale flanquée de deux brebis (sarcophages de Ravenne) ou deux théories de six agneaux qui s'avancent vers les quatre fleuves du paradis. Dans l'église des Saints-Lot et Procope (vi^e siècle) d'el-Mehayet en Transjordanie⁵³ le chœur devant la table de l'autel est pavé d'un tableau qui représente deux brebis aux côtés d'un arbre fruitier. Le sens religieux et plus spécialement eucharistique en paraît certain⁵⁴. Dans l'église de Rayan il semble être eucharistique aussi.

L'imagerie de ce pavement confirme le résultat de la recherche qui précède. Les pavés des parties sacrées de l'édifice ecclésiastique de cette région, le chœur et le *bêma*, sont distingués par des sujets d'une valeur spécialement religieuse avant d'être décorés de mosaïques purement ornementales. Le pavement de l'église de Rayan, si la date de 417 est exacte, permet de faire remonter cette habitude au début du v^e siècle. Dès cette époque se dessine la tendance de faire ressortir par le décor des pavements le sens symbolique des différentes parties de l'édifice du culte. Au vi^e siècle, dans les églises du Liban un courant rigoriste a fait supprimer les sujets figurés dans le chœur et dans le *bêma*.

Paris.

Henri STERN.

52. *Ibid.*, nos 39 b à e.

53. Voir B. BAGATTI et S. J. SALLER, *The Town of Nebo, Studium Biblicum Franciscanum*, n° 7, Jérusalem, 1949, p. 55 et suiv.

54. A. GRABAR, *o. l.*, p. 66 et suiv. interprète cette image dans un sens paradisiaque.

THE ANTI-ICONOCLASTIC POEM IN THE PANTOCRATOR PSALTER

by Ihor ŠEVČENKO

I

The palimpsest Psalter, preserved in the Pantocrator Monastery on Mt. Athos (*Pantocrator* 61)¹ and usually dated in the second half of the ninth century, is one of the three oldest manuscripts reflecting the recension of the Byzantine Psalter with marginal illuminations². This original Psalter — or Psalter Prototype, as it will henceforth be called in this article — is no longer extant, a circumstance which in part explains why both the *milieu* where it originated and the date at which it was put together are still a subject of debate. Some students assign the earliest extant manuscripts of the Prototype to Asia Minor, while others believe that the Prototype was produced in Constantinople itself or its environs³. According to one recent view, the Psalter Prototype was compiled during the later stage of the Second Iconoclastic Controversy (815-842)⁴; in the opinion of others, its creation followed, immediately or at some distance in time, upon the victory of image worship (843)⁵.

The elements of the debate have not left its participants with a great deal of latitude: the *milieu* which created the Psalter with marginal illustrations was ecclesiastical rather than aulic. As for the Prototype's date, it must fall between 821, the time of the Iconoclastic Patriarch Theodotus' death^{5a} — for he is depicted as a vanquished foe in the miniature which will concern us a great deal here — and the year 950, beyond which it is dif-

1. For the latest description and bibliography, cf. the catalogue *Byzantine Art and European Art*, issued by the Ninth Exhibition of the Council of Europe (Athens, 1964), n° 277: pp. 296-297 and 540, to which may be added K. WEITZMANN, *Aus den Bibliotheken des Athos...* (1963), n° 4: pp. 14, 33-35.

2. The two other manuscripts are the Chludov Psalter (Moscow, State Historical Museum, 129 D) and *Parisinus Graecus* 20.

3. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts* (1935), p. 55, proposed central Asia Minor as the place from which both *Pantocrator* 61 and *Parisinus Graecus* 20 had originated. However, he was noncommittal by 1963: cf. his *Aus den Bibliotheken des Athos...* (1963), p. 34. Cf. also David Talbot Rice, *The Art of Byzantium* (1959), p. 324. For assigning the Psalter Prototype to Constantinople, cf. N. MALICKIJ and others, quoted in notes 48 and 49 *infra*; for the eastern shores of the Bosphorus as the Prototype's possible place of origin, cf. A. FROLOW, *La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus an-*

ciens psautiers grecs à illustrations marginales, in *Revue de l'histoire des religions*, 163 (1963), pp. 219-221.

4. A. FROLOW, *op. cit.* (cf. note 3), pp. 201-223 (before 837).

5. N. P. KONDAKOV, *Miniatjuri grečeskoj rukopisi psaltiri IX veka iz sobranija A. I. Xludova v Moskve*, in *Drevnosti*, 7 (1878), pp. 165, 169 and 171 (= pp. 4, 8 and 10 of the separate reprint) (immediately after the triumph of Orthodoxy); J. J. TIKKANEN, *Die Psalter-illustration im Mittelalter* (1895), pp. 10, 79 (shortly after the reestablishment of image-worship); K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts* (1935), p. 56 (about the middle of the ninth century); A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique* (1957), pp. 197, 222, 223, 226, 233, 250 (first patriarchate of Photius [858-867]).

5a. Cf. e.g. *Synodicon vetus*, ed. FABRICIUS-HARLESS, *Bibliotheca Graeca*, XII (1809), p. 416. *Synopsis Sathas*, ed. C. SATHAS, Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, VII (1894), p. 132, 17.



FIG. 1. — Mt. Athos, *Pantocrator* 61, fol. 16^r: Council of 815.

difficult to date the underlying script of *Pantocrator* 61. In practice, the time span involved is even shorter, for there are strong historical reasons for assigning the Psalter Prototype to the ninth century.

The picture changes, however, when we come to finer distinctions. In the last three quarters of the ninth century, the struggle for power in the ecclesiastical *milieu* found its expression in both ideological and disciplinary controversies concerning the past as well as the present. Moreover, sudden and fundamental changes occurred in the Empire's doctrinal, intellectual and artistic life. As several groups vied for influence in the Byzantine church of that period, it is important to decide whether an ideological weapon like the Psalter with marginal illuminations was made in a monastic scriptorium or at the Patriarchal Chancery. It is equally important to identify the enemies — possibly of several kinds — whom this weapon was intended to smite or to neutralize. In the ninth century, a shift of a few decades in the date of a Byzantine illuminated manuscript would have meant the difference between the product of an underground art practiced under the nose of an iconoclastic censor, somnolent, vacillating or deliberately oblivious; the product of an official but vigorous art created the day after the victory of image worship; or, finally, the product of propaganda, put together sometime after that victory in order to eliminate vestigial or renascent Iconoclastic tendencies in Byzantine society.

It would therefore be important to provide conclusive arguments for dating the prototype of a manuscript like *Pantocrator* 61 with precision. In this article I shall not be able to accomplish this difficult feat: I shall only decipher and partly reconstitute a marginal note appearing on Folio 16 *recto* of *Pantocrator* 61. The text of that note will have its uses, however, for unless my imagination has carried me away, it is relevant to the debate concerning the composition, provenance and date of the Psalter Prototype.

II

Folio 16^r of *Pantocrator* 61 contains a miniature depicting the Iconoclastic Council of 815, its three protagonists, and its chief Iconodulic adversary (fig. 1). The participants of the Council are gathered in a vaulted lower hall of a two-storied building, which may represent some part of St. Sophia. The meeting is presided over by the Iconoclastic Patriarch Theodotus (815-821), appropriately clad in a bishop's garments, and by Emperor Leo V's son, Symbarios-Constantine⁶. In the gabled upper story of the building, John the Grammarian — a foremost theoretician of the Second Iconoclasm, nicknamed Iannis by his enemies — is raising his right hand in a gesture indicating speech⁷. In his left hand he is holding a partially unfolded scroll, probably the collection of passages supporting the Iconoclastic position which Iannis (and others) had compiled⁸ by order of Leo V (813-820). Since the miniaturist was careful to reflect the situation of 815, Iannis is not depicted as a bishop (he became Iconoclastic Patriarch only in 837), but as a simple cleric (?)⁹; there is no inscription next to his figure, but he is identifiable by his hair, which is shown standing on end — a diabolical attribute known from other miniatures where his portraits are accompanied by inscriptions¹⁰. To the left of the building's lower story and outside it, Theodotus and Leo V are lying in the posture of vanquished enemies. A stream of blood (?) is flowing from behind Theodotus; it may be the gore of the «beast-named» Emperor Leo V, murdered on Christmas Day of 820. Patriarch Nicephorus (806-815, d. 828), the spiritual conqueror of the two Iconoclasts, is seated above them. In his covered left hand, Nicephorus is holding a disc with Christ's face depicted on it.

Both the Patriarch's seated posture and his location outside the building in which the Council is holding its meeting are required by the message of the miniature, which inter-

6. It is usually assumed that the layman sitting opposite Theodotus in the conciliar scene is Leo V himself. However, this part of the *Pantocrator* miniature is unclear; in the parallel scene of the Chludov Psalter, fol. 23^v, the person co-presiding with Theodotus is not an Emperor, and *Scriptor incertus de Leone Bardae ... filio*, 360, 17-19 Bonn (in the volume containing Leo Grammaticus) states explicitly that Leo V had Theodotus and his son Symbarios-Constantine preside over the Council of 815.

7. For literature on this remarkable and insufficiently known man, cf. e. g. V. LAURENT, *La vie merveilleuse de Saint Pierre d'Atroa* († 837) (= *Subsidia hagiographica*, n° 29) (1956), p. 186, n. 2 and C. MANGO, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople* (1958), pp. 240-243, both of whom refer to earlier works. Cf. also P. J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople* (1958), pp. 235-236, and K. M. KUEV, «К ђм в ђпроса за Кириловото проstranno

žitie kato istoričeski pametnik», *Xiljada i sto godini slavjanska pismennost* 863-1963... (1963), pp. 119-126. Cf. now V. LAURENT, article Jean VII le Grammairien in *Catholicisme: hier, aujourd'hui, demain*, fasc. 24 (1964), cols. 513-515. The nickname Iannis is an allusion to the sorcerer Iannes of II Tim. 3:8.

8. On this florilegium, cf. *Scriptor incertus...*, 350, 6-18 Bonn and P. J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople* (1958), pp. 126-128.

9. This, to my mind, is a simple and satisfactory explanation of a detail to which Mr. FROLOW, *op. cit.* (cf. note 3), p. 212, attributes much importance: in his view, this detail indicates that the miniaturist (presumably of the very *Pantocrator* 61) worked before 837.

10. Cf. the Chludov Psalter, fols. 35^v and 51^v; *Pantocrator* 61, fol. 165^r (this example was pointed out to me by M^{lle} Suzy DUFRENNE); *Vaticanus Barber. Graecus* 372, fol. 60^v.

prets Psalm 25 (26) : 4-5, especially the fifth verse : *I have hated the congregation of evil-doers ; and will not sit with the wicked*. Accordingly, the inscription next to Nicephorus' figure proclaims : « Patriarch Nicephorus did not sit with them ».

We may put an end to our rudimentary explanation at this point, since the miniature of *Pantocrator* 61, fol. 16^r has often been reproduced and described, most recently and expertly by Professor Grabar¹¹. However, no description of that folio has discussed one feature visible on most reproductions, namely the text, which once occupied the folio's upper right hand portion and which was incompletely erased when the manuscript was being prepared for rewriting¹².

The photograph taken in ultraviolet light (fig. 2)¹³ shows that the uppermost part of this text was cut off during one or more rebindings of the manuscript. Thus one, or perhaps two, of its lines are irretrievably lost. Rebindings also account for the loss of the text in the right margin, particularly on the right side of the gable crowning the miniature's building. The extent of the loss in that area can be estimated roughly by realizing that the whole right column of the building has been cut off.

The preserved part of the text consists of fourteen Byzantine dodecasyllables describing the victory of Patriarch Nicephorus over his three foes, who are identified only by pun or by allusion. These are the Iconoclastic Patriarch Theodotus, the Emperor Leo V, and John the Grammarian (active in the Iconoclastic movement since 813 ; Patriarch 837-843 ; d. ca. 850). The dodecasyllables are quite regular, a circumstance which considerably facilitated the deciphering of the text. In transcribing the poem, I have normalized the accents and breathings (e. g., $\bar{\Omega}\bar{\Upsilon}$ = $\omega\bar{\upsilon}$) and changed the $\bar{\tau}\bar{\Omega}\bar{\Upsilon}$ of line 4 into $\tau\acute{\omicron}\nu$, a change imposed by the meaning of the sentence.

0 <XXXXXXXXXXXX>

- 1 ἐστῶτα πύργον στερρόν ὀρθοδοξίας
Νικηφόρον, πατοῦντα δυσμενῇ χάραν
- 3 Διοσδότου γέροντος — οὐ γὰρ οὖν δόσιν
θεοῦ καλεῖσθαι τὸν θεοστυγῇ θέμις
μοιχόν, φάλαγγος αἰρετιζούσης πρόμον —
- 6 καὶ συντρίβοντα τὸν κάκιστον αὐχένα
δεινοῦ Λέοντος ἀγρίου θεημάχου
καὶ Φαρμάκου φράττοντα βλάσφημόν στ<όμα>
- 9 κατ' εἰκόνων προγηρὰ τῶν σεβασμίων
λαλοῦν ἀναιδῶς ἐν μέσῳ θείου δόμου,
τ<ύ>πον φέροντος Ἀντιχρίστου παγκάχ<ου>.
- 12 ὅνπερ πατάξοι χεῖρ πανακλή<ς Κυρίου>
παύουσα πᾶσαν δυσσεβῆ γλω<σσαλίαν>
- 14 καὶ κλεινὸν ὑψώσειεν εὐ<XXXX>.

11. Cf. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 20-2 (cf. note 5).

12. It was Professor GRABAR who drew my attention to this undeciphered text during the exhibition of Byzantine art held in Athens in 1964, at which time the manuscript itself was accessible for inspection. Sometimes an original inspected with the naked eye can yield less information than an ordinary photograph, and such was the case with our folio. Thus the next step was to take an ultraviolet picture of the original. Good luck and helpful friends (Dr. Manolis HATZIDAKIS, M^{lle} Suzy

DUFRENNE, Professor Cyril MANGO) made that picture a success.

13. Film : Panatomic X ; f : 16 ; exposure time : 20 seconds. Between lines 7 and 12 of the text, the photograph shows another layer of script. This is a later stratum, dating perhaps from the thirteenth century, and containing marginalia on the text of Psalm 25 (26). I discern the words νεφρούς μου and καρδί(αν) on the levels of lines 7 and 12 respectively. For similar marginal notes (by the same hand?) in *Pantocrator* 61, cf. fols. 109^r, 130^v, 144^r.

FIG. 2. — Mt. Athos, *Pantocrator* 61, fol. 16^r, detail taken in ultraviolet light : text of the anti-Iconoclastic poem.

Leaving for later consideration the poem's initial line (or lines) and the *lacuna* at its very end, we may translate the preserved part of its text as follows:

- 1 Nicephorus, standing as a steadfast keep of Orthodoxy,
Trampling upon the hostile head
- 3 Of the old man Diosdotus — for to be called Gift
Of God [i. e. Theodotus] would not be right for a God-loathed
Adulterer and chieftain of the heretical phalanx —
- 6 And crushing the abominable neck
Of the ferocious Lion, the savage fighter against God,
And stopping the Sorcerer's blasphemous mouth,
- 9 Speaking evil against the venerable icons,
Without shame, in the midst of the House of God,
[That Sorcerer's] who bears the image of the all-wicked Antichrist;
- 12 May the <Lord's> Almighty Hand smite him,
[That Hand] which throttles all impious verbiage,
- 14 And may It exalt the glorious — — —

A number of passages from related texts, mostly of the ninth century, will serve as parallels to our poem and support those of its readings which at first might appear doubtful¹⁴:

1 — πύργον στερρόν ὀρθοδοξίας (i. e., Nicephorus)] Cf. *Menaion* for March 13, the day of the translation of Nicephorus' relics (date of text: 847?), *Prosomoia* on the eve of the feast: Νικηφόρε ... τῆς ἐκκλησίας ἀκαταμάχητος πύργος γενόμενος; Theodore of Studios, *Letter to Patriarch Nicephorus*, col. 1173 B: χαῖρε, ὁ μέγας ἡλίας τῆς ὀρθοδοξίας; Theophanes Presbyter, *Λόγος εἰς τὴν ἐξορίαν ... Νικηφόρου πατριάρχου ...*, ed. Th. Ioannou, *Μνημεῖα Ἀγιολογικά* (1884), § 3 = p. 117: περιφανῇ Νικηφόρον, καὶ τῆς ὀρθοδοξίας κανόνα ἀπαρέγκλιτον; Theodore of Studios, *Iambics on St. Dalmatius*, Migne, PG, 99, col. 1800 D: ἔρεισμα δ' ἀμπέφνης ὀρθοδοξίας; *idem*, *Letter to his brother Joseph*, ed. Mai, p. 2, 11 *ab imo*: περιωρίσθης ... ὁ τῆς ὀρθοδοξίας στύλος; *Epist. ad Theophilum* (interpol.), col. 348 B: Κωνσταντῖνος ... τόν ... τῆς θεομαχίας Ἀρειανικὸν πύργον εἰς γῆν καταρράξας.

3 — Διοσδότου (i. e., Theodotus)] The idea that an Iconoclast should properly be named after a pagan god (Διος- comes from Zeus) is expressed in the *Canon*, col. 1776 C, where the author (probably the Patriarch Methodius) thus apostrophizes John the Grammarian: οὐκ ἔδει σε, ὦ παράνομε, ὀνομάζεσθαι τοιαύτην κλησιν [i. e., John = Son of Joy], μᾶλλον δὲ Πυθαγόραν, καὶ Κρόνον, καὶ Ἀπόλλωνα, ἢ τινα τῶν ἄλλων θεῶν, ὧν τὸν βίον ἐζήλωσας. Puns at the expense of names borne by the principal Iconoclasts or their titles abound in related texts.

14. The following abbreviations will be used henceforth: *Canon* = Ps. - Theodore of Studios, *Canon on the Victory of Orthodoxy*, e. g. Migne, PG, 99, cols. 1767-1780; *Epist. ad Theophilum* (interpol.) = Ps. - John of Damascus, *Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν βασιλέα Θεόφιλον ...*, Migne, PG, 95, cols. 345-386; Nicephorus, *Twelve Chapters* = Patriarch Nicephorus, *Κεφάλαια δι' ὧν ἐλέγχονται οἱ τῆς ἀποστασίας ἑξάρχαι ...* ed. A.

Papadopoulos-Kerameus, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας ...*, I (1891), pp. 454-460; Sabas, *Vita Ioannicii = Acta Sanctorum Novembris*, II, 1 (1894), pp. 332-383; Theodore of Studios, *Letter ...* = Migne, PG, 99, cols. 903-1680; Theodore of Studios, *Letter(s) ...* ed. Mai = A. Mai, *Novae patrum bibliothecae ... tomus VIII* (1871), pp. 1-244; *Vita Methodii* = Migne, PG, 100, cols. 1243-1272.

For Theodotus, cf. Theosterictus, *Vita Nicetae*, in *Acta Sanctorum Aprilis*, I (ed. of 1886), p. XXV (= § 37): σπατριάρχην τινὰ Θεόδοτον ἀπὸ σπαθαρῶν; for the Patriarch Antonius, cf. *Vita Sanctae Theodora Imperatricis*, ed. W. Regel, *Analecta Byzantino-Russica* (1891), p. 5, 14-15: ὑπὸ Ἀντωνίου ψευδωνύμου ... πατριάρχου, ἢ μᾶλλον Ἀγχωνίου πατριάρχου (cf. *ibidem*, p. 12, 29-13, 2); for John the Grammarian, cf. *ibidem*, p. 6, 13-14: Ἰωάννην τὸν πατριάρχην, μᾶλλον δὲ μαντιάρχην ἢ δαιμονιάρχην; for the Emperor Theophilus, cf. *Vita Methodii*, col. 1249 CD: τοῦ τοίνυν Ἐθνοφίλου μᾶλλον ἢ Θεοφίλου τὴν τοῦ πατρὸς βασιλείαν διαδεξαμένου. Returning an Iconoclastic compliment, the Iconoclasts dubbed the Iconoclasts idolaters and Ἕλληνες (= pagans), as, e. g., did the Patriarch Nicephorus, *Twelve Chapters*, p. 458, 11. Again, the iconoclastic monk Sabbatios called Patriarch Tarasius Ταράσιος, or «troublemaker», cf. Genesius, *Reg.*, 13, 22-23 Bonn.

3 — γέροντος] This is a unique confirmation of the passage in *Scriptor incertus de Leone Bardae ... filio*, p. 362, 5 Bonn, where we learn that in 815 Theodotus was chosen Patriarch from among those advanced in age, χρόνῳ προβεηκότας, in preference to John the Grammarian, considered too young and insignificant at the time.

5 — μοιχόν (of Theodotus)] Cf. Sabas, *Vita Ioannicii*, p. 348 B: Leo V, χριστόφρονα Νικηφόρον ἐξεώσας, ἀντεισάξας δὲ ... τὸν μοιχὸν καὶ φθορέα Θεόδοτον τὸν Μελισσηνόν.

5 — φάλαγγος αἰρετιζούσης πρόμου] Cf. *Menaion* for march 13... (as in the lemma to line 1 *supra*): Νικηφόρε ... τῶν ἀφρόνων ἅπασαν αἰρετικῶν φάλαγγα τροπούμενος; *Vita Sanctae Theodora Imperatricis*, ed. W. Regel, *Analecta ...*, p. 8, 7-10: οὗτοι πάντες ... κατὰ πάσης αἰρετικῆς φάλαγγος (= Iconoclasts) ἀντιπαρετάσσοντο; *Vita Methodii*, col. 1260 C: Patriarch Methodius was a man δι' οὗ αἱ φάλαγγες τῆς μισοχρίστου αἵρέσεως ἐτροπώθησαν; *Acta Graeca SS. Davidis, Symeonis et Georgii ...*, in *Analecta Bollandiana*, 18 (1899), 246, 15: πᾶσα ἡ τῶν εἰκονομάχων φάλαγξ; Chludov Psalter, fol. 70^v, repr. e. g. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin ...* (1957), fig. 157: οἱ αἰρετίζοντες καὶ λαλοῦντες κατὰ τοῦ θεοῦ; Ignatius, *Vita Nicephori*, ed. C. De Boor, *Nicephori ... opuscula ...* (1880), pp. 167, 3 and 190, 1: τῶν αἰρετιζόντων, τοῖς αἰρετίζουσι (of the Iconoclasts); cf. Theodore of Studios, *Letters*, ed. Mai, pp. 21, 18 *ab imo*; 25, 23 *ab imo*; 124, 11-10 *ab imo*, and 184, 4-6; *Epist. ad Theophilum* (earlier version), ed. L. Duchesne, *Roma e l'Oriente*, 5 (1912-1913), p. 363: Θεόδοτος αἰρεσιάρχης.

6-7 — συντρίβοντα ... αὐχένα ... Λέοντος] Cf. *Menaion* for June 2, Canon on Nicephorus (allegedly by Theophanes [Graptos? d. 845]), First Ode: Λέων ... τῇ στερρᾷ σου πέτρα προσβαλὼν συντέτριπται.

7 — Λέοντος ἀγρίου θεήμαχου (i. e., Leo V)] Cf. *Vita Methodii*, col. 1248 B: ἀναιρεῖται ὁ ἄγριος Λέων; Theophanes Presbyter, *Λόγος ...* ed. Th. Ioannou, *Μνημεῖα Ἀγιολογικά*, (1884), p. 118, 12-13: Leo V is called λέων ἄγριος καὶ ἀτίθασος θῆρ (I omit dozens of other puns on the name Leo, offering less close parallels); *Canon*, col. 1172 C: τοὺς θῆρας καὶ θεομάχοις (applied to the Patriarchs Iannis and Antonius).

8 — Φαρμάκου (magician, i. e., John the Grammarian, *alias* Iannis)] Cf. *Canon*, col. 1769 A: τὸν χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ διεργημένον ὑπὸ τοῦ πλάνου καὶ φαρμακουργοῦ Ἰωάννου...

οἱ ... πατέρες ... τῇ Ἐκκλησίᾳ δεδώκασι; Georgius Monachus, *Chronicon*, ed. C. de Boor, II (1904), p. 782, 16-20: upon ascending the throne, Leo V μικροῖς τισι καὶ παμπονήροις ἀνθρώποις τὸ πᾶν τῆς ζωῆς καταπιστεύει... (John the Grammarian was among them) γόησι καὶ φαρμακοῖς καὶ λαοπλάνοις; *Epist. ad Theophilum* (interpol.), col. 373 A: προκαθεσθέντες οἱ δύο, Ἰωάννης καὶ Ἀντώνιος, ἐκέρασαν τὸν κρατῆρα τῶν αἰρετικῶν πεφαρμακευμένον οἶνον; Georgius Monachus continuatus, § 6 = 766, 8-10 Bonn: Leo V εὗρεν Ἰωάννην... ἐπὶ... φαρμακείαις βεδοημένον. Ever since Patriarch Nicephorus' *Twelve Chapters* of 821, contemporary polemical, hagiographical and historical sources commonly accused John the Grammarian of sorcery (γοητεία, γόης, μαγεία) and of practicing mantic arts (ψευδομαντεία, λεκανόμαντις, ὑδρόμαντις, τρόποι δελφικοί). Passages decrying his devotion to magic abound; here, I have adduced only literal parallels to the word φαρμάκου.

8 — φράττοντα βλάσφημον στ<όμα>] Cf. *Canon*, col. 1773 D: τὸ στόμα σου διήνοιξας... οὐκ ἐν ὧδαῖς πνευματικαῖς, ἀλλ' ἐν βλάσφημίαις... Ἰωάννη Χριστομάχε; Sabas, *Vita of St. Peter of Atroa*, second edition (date: 858-865), ed. V. Laurent, *La Vita retractata et les miracles posthumes de Saint Pierre d'Atroa* [= *Subsidia hagiographica*, vol. 31] (1958), p. 135 (= § 86 bis, 14-15): τῶν... εἰκονομάχων αἰρεσιωτῶν τὰ στόματα ἀποφράττοντες; *Rom.* 3:19: ἵνα πᾶν στόμα φραγῇ; The *Apostolos* read during the Liturgy of the Sunday of Orthodoxy (*Hebrews* 11:24-26 and 32-40) describes various tribulations of Old Testament martyrs of the Faith and contains the phrase ἐφράξαν στόματα λεόντων. If this is not accidental, and if this phrase (referring to Samson) was understood as a punning allusion to Orthodoxy's victory over Leo III and Leo V, then this section of the Epistle to the Hebrews must have been especially selected for the Sunday of Orthodoxy. Specialists will decide whether this part of the *Praxapostolos* should be dated to ca. 843.

8-10 — βλάσφημον στ<όμα> κατ' εἰκόνων προηρά... λαλοῦν] Cf. *Gen.* 31:24; 29: μήποτε λαλήσης μετὰ Ἰακώβ πονηρά; *Dan.* 7-8; 20: στόμα λαλοῦν μεγάλα; Georgius Monachus, *Chronicon*, ed. C. De Boor, II, p. 783, 21-22: ἀνοίγεται στόμα λαλοῦν κατὰ τῆς δόξης κυρίου (= Council of 815); cf. Theodore of Studios, *Refutatio ... impiorum poematum*, Migne, PG, 99, ed. 456 B: ὁ στόμα λαλοῦν ἀδικίαν κατὰ ὕψους τοῦ θεοῦ.

10 — ἐν μέσῳ θεοῦ δόμου] To my knowledge, no source refers to tirades against the icons, pronounced by John the Grammarian either in St. Sophia, during the Iconoclastic Council of 815, or in another church. However, John, who was very active in the theological preparations for the Council, must have taken the floor during its deliberations. I believe that our poem alludes to speeches John made during the Council of 815.

11 — τ<ύ>πον φέροντος] For formal parallels, cf. Nicephorus, *Twelve Chapters*, p. 457, 5-6 (date: 821): Lamb of Christ, referred to by the Council in *Trullo* ὡς τύπον... τοῦ μυστηρίου τῆς οἰκονομίας φέροντα; *ibidem*, p. 457, 11-12: εἰκόνα τοῦ ἀμνοῦ διὰ τὸν τύπον δὲ ἔφερε σεπτὴν... προσηγόρευσε. John is just the opposite: a « typos » (image) of Antichrist.

11 — Ἀντιχρίστου] Cf. *Canon*, col. 1776 C: Ἰωάννη ψευδώνυμε καὶ πρόδρομε τοῦ Ἀντιχρίστου Σατᾶν; cf. *ibidem*, col. 1772 C: Ἰωάννην τὸν σατανογνώμονα; Ignatius,

Vita Nicephori, ed. C. De Boor in *Nicephori ... opuscula...* (1880), p. 166, 12-17 (time described: 815): οὕτω τῆς Ἰαννοῦ καὶ Ἰαμβροῦ [i. e., John the Grammarian] μεγαλορρημοσύνης κατὰ τοῦ νέου Μωϋσέως [i. e., Nicephorus] ἐπιτετήδευτο τὸ ἀγώνισμα, οὕτως δ'... τῆς οἰκουμένης Νικηφόρος πατὴρ ὑπὸ τῶν τοῦ σκότους εὐρετῶν καὶ τοῦ Ἀντιχρίστου προστατῶν καὶ προδρόμων ἠθέτητο; *Scriptor incertus de Leone Bardae ... filio*, 349, 20-350, 2 Bonn; ἀναγνώστην τινὰ Ἰωάννην... ὃν... Ὑλῶν ἐπωνόμαζον, <δ> ὥς τινὲς φασιν, ἐρμηνευόμενον Ἑβραϊστὶ λέγεται πρόδρομος καὶ συνεργὸς τοῦ διαβόλου. On Hebrew *Heylel* = Lucifer, cf. C. Mango, *The Homilies of Photius...* (1958), p. 241, n. 31. When Iconodulic polemicists coupled the epithet πρόδρομος with the name of John the Grammarian, they opposed John, the Precursor of Antichrist, to that other John, the Precursor of the Lord. Therefore the John alluded to in *Epist. ad Theophilum* (interpol.), col. 372 D as ὁ φερώνυμος πρόδρομος τοῦ Ἀντιχρίστου is, in my opinion, John the Grammarian. Cf. *Vita* of John Psichaita, ed. P. VAN DEN VEN in *Le Muséon*, N.S., 3 (1902), 117, 13-14. Theodore of Studios applied the device to John, the author of Iconoclastic iambics (was this man identical with our John the Grammarian?); cf. *Refutatio ... impiorum poematum*, Migne, PG, 99, col. 443 C: ἐν προθύροις ἡμῶν ὄντων τῆς τοῦ Ἀντιχρίστου παρουσίας, οὗ σὺ δηλαδὴ πρόδρομος, πείθων τὸν λαὸν ἐν πλάνῃ εἶναι. Cf. Theosterictus, *Vita S. Nicetae* § 31, *Acta Sanctorum Aprilis*, I (ed. of 1886), p. XXIV, where the Devil brings John the Grammarian before Leo V and praises him as his chosen vessel: δέξαι τοῦτον... χρησιμεύσαντά σοι πρὸς τὸ ζητούμενον· σκεῦος γάρ μοι ἐκλογῆς ἐστίν; Sabas, *Vita Ioannicii*, p. 372 B, where the Devil is John the Grammarian's father and teacher: ἀλλ' ὁ τούτου πατὴρ καὶ διδάσκαλος εἰκονομάχος διάβολος. In the polemical literature of the time, it was current practice to call the adversary Antichrist or Antichrist's Precursor: for the Iconoclasts in general, cf. Theodore of Studios, *Letter* to the monk Symeon, col. 201 B: διὰ τοῦτο εἰκότως Ἀντίχριστοι ῥηθεῖεν οἱ εἰκονομάχοι; cf. *Idem*, *Letter* to John of Sardes, ed. Mai, p. 75, 9-7 *ab imo*: συνῆκται... τοὺς εἰκονομάχους... προδρόμους πεφηνέναι τοῦ Ἀντιχρίστου; for Leo V, cf. Sabas, *Vita Ioannicii*, p. 348 B: for Antonius, Bishop of Sylaeum, later Iconoclast Patriarch (821-837), cf. *Epist. ad Theophilum* (interpol.), col. 373 C: for Gregory Asbestos' miniature of the Patriarch Ignatius with the caption Ἀντίχριστος, cf. Nicetas David, *Vita Ignatii*, Migne, PG, 105, col. 541 A. This practice goes back to the invectives against the χριστομάχος Arius and his heresy, cf. Alexander's *Encyclica* of ca. 319 in Socrates, *Hist. Eccl.* I, 6. Iconodules found that Arianism and Iconoclasm were alike.

12-14 — πατάξοι χεὶρ παναλκή<ς>... καὶ... ὑψώσειεν] Cf. Theodore of Studios, *Letter* to the Asecretis Stephen, col. 1312 C (date: soon after Christmas, 820): Leo V's murder has not been followed by an immediate triumph of Orthodoxy; the Capital, blind and deaf, is still following the precepts of Iannes and Iambres; however, these two will soon be destroyed by the Holy Trinity. Ἀκούε Ἀνατολὴ καὶ Δύσις, ὅπως ἐξετυφλώθη ἡ Βυζάντις, ὅπως κεκώφωται, φωνῆς ὑμῶν ἐλεγκτικῆς οὐκ ἀκούσασα, ὑποδεικτικῆς ὑμῶν μαρτυρίας οὐκ ἐμδλέπουσα, ἀλλ' Ἰαννοῦ καὶ Ἰαμβροῦ [Iannes is surely John the Grammarian; is Iambres Antonius?] τῶν ἀποστατῶν Χριστοῦ, τῆς ὀλεθρίου дуάδος· ἦν οἱ δ' ὅτι ἡ Τριάς ἐν τάχει καταλύσειεν, ὡς ἂν τοῖς προελεσθεῖσι [i. e. προολεσθεῖσι, « having been previously destroyed »] δυσὶν ἀσεβέσιν [Leo V and Theodotus?] ἀπαχθεῖεν καὶ αὕτη ἡ дуάς, τὸ τετρακέφαλον τοῦ διαβόλου ἄρμα; *Canon*, col. 1773 B, apostrophizing John the Grammarian (date: ca. 843): ἐν ἡμέρᾳ Κρίσεως, πανάθλιε, στήσονται ἐλεγχοὶ τῆς ἀθέου σου ψυχῆς ὁ δῆμος τῶν πατέρων... Ἐκκλησίαι πάσαι βοήσουσι... στερηθεῖσαι ὑπὸ σοῦ τῆς μορφῆς τοῦ Κυρίου. Formal parallels: *Ps.* 117 (118): 16: δεξιὰ Κυρίου ὑψώσε με; *Epist. ad Theophilum* (earlier version), ed. L. Duchesne, *Roma e l'Oriente*,

5 (1912/13), p. 366: ἡ... πανσθενὴς δεξιὰ τοῦ Ὑψίστου φυλάξοι τὴν... ὑμῶν βασιλείαν; Theodore of Studios, *Letter to Theophilus*, Bishop of Ephesus, col. 1241 AB: σε δὲ ἡ κραταιὰ χεὶρ περιφυλάξειεν εἰς κλέος τῆς ἑαυτοῦ Ἐκκλησίας; *idem*, *Letter to the Patriarch Nicephorus*, col. 1175 A: ὁ μέλλων χρόνος... δοξάσειε τὸν θεὸν ἐν σοι [i. e., Nicephorus], ὡς καὶ τὰ νῦν.

12 — <ς Κυρίου>] The *lacuna* is <ς XXX>; the meaning and the formal parallels adduced towards the end of the previous *lemma* require a word like Ὑψίστου, Δεσπότης or Κυρίου at the end of the line.

13 — παύουσα ... γλω<σσαλγίαν>] Cf. Ps. 33 (34): 14 (and I Petr. 3:10): παῦσον τὴν γλῶσσάν σου ἀπὸ κακοῦ; in view of this parallel, the reading παύουσα is preferable to the alternative θραύουσα. The restitution of γλω <XXX> is based on the uniform testimony of sources, which stress John the Grammarian's eloquence, or, as they put it (perhaps hinting at Psalm 11[12]: 13), boastfulness, μεγαλορρημοσύνη. For the choice of the word, cf. *Acta Graeca SS. Davidis, Symeonis et Georgii* ..., in *Analecta Bollandiana*, 18 (1899), p. 246, 25: John the Grammarian challenges St. Symeon to a dispute, οἰόμενος αὐτόν... τῇ προσούσῃ αὐτῷ γλωσσαλγία καὶ τῇ τῶν λόγων εὐστρόφῃ διαλέξει καὶ πολυπλόκῳ δεινότητι καθελεῖν; *Menaion* for June 2, Canon on Nicephorus (allegedly by Theophanes, [Graptos? d. 845]), Seventh Ode: αἰρετιζόντων τὰς γλωσσαλγίας καταλέλοιπας (= you have stopped) ... Νικηφόρε; Theodore of Studios, *Letter to Sisoës*, ed. Mai, p. 138: χάρις θεῷ... δόντι σοι... γλῶσσαν διατέμνουσαν αἰρετικὴν (= Iconoclastic) γλωσσαλγίαν; cf. *idem*, *Letter to Abbot Theophanes*, *ibidem*, p. 124, 11-10 *ab imo*: ἀπτοήτως ἐλέγξαντα γλῶσσαν αἰρετίζουσαν.

14 — κλεινόν] Cf. Theodore of Studios, *Letter to the Sacellarius Leo*, col. 1417 B (date 823/4; events discussed, however, are those of 821): οὔτε ὁ κλεινὸς ἡμῶν ἀρχιερεὺς [i. e., the Patriarch Nicephorus] ἠνέσχετο.

III

The poem's first sentence lacks both the subject and the verb, which must have governed an accusative; otherwise the object Νικηφόρον which in turn controls all the other parts of that sentence, would be hanging in the air. Although I previously stated that perhaps as many as two of the poem's initial lines are lost, I shall now assume, for the sake of simplicity, that only one line of the text is missing from the folio's upper margin. For the sake of argument, I shall reconstruct this line as follows:

0 <Σκόπει, θεατά, τῇ γραφῇ δεδειγμένον>

2 Νικηφόρον, —————
<Onlooker! Contemplate> Nicephorus, <shown in a picture> ¹⁵

15. The reconstruction, proposed strictly *exempli gratia*, is a *cento*. Σκόπει, θεατά = Manuel Philes, *Εἰς τὸν ἐν τοῖς βασιλείοις ἐξωγραφημένον δροφον*, ed.

E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, II (1857), p. 127; for τῇ γραφῇ δεδειγμένον cf. Theodore of Studios, *Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ*, Migne, PG, 99, col. 1801 D.

I thus claim that our iambic poem describes a pictorial representation of Patriarch Nicephorus' spiritual triumph over the foes of Orthodoxy¹⁶.

Our iambics confirm or elucidate several details of the miniature on fol. 16'. The poem's four personages, Nicephorus, Theodotus, Leo V and Iannis, appear in that miniature as well. Theodotus, called «old man» in the poem — this, as we have seen, is a precious piece of information — has snow-white hair and beard in the miniature. Our poem corroborates the generally admitted identification of the bushy-haired figure as Iannis. Bristling hair is the hallmark of the Devil¹⁷, of Hades (folio 63' of the Chludov Psalter provides an example), or even of Antichrist himself¹⁸. In our iambics, the Sorcerer, *alias* Iannis, is said to «bear the image of the all-wicked Antichrist.» Thus both our poem and the miniature of *Pantocrator* 61 describe Iannis as a diabolical being¹⁹.

The poem refers to Iannis as «speaking», while the miniature represents him in a gesture of speech. If the scroll which Iannis is holding in his hand is indeed his Iconoclastic *florilegium*²⁰, then both the poem and the miniature have him speak against the «venerable icons». If, moreover, the building shown on the miniature is indeed St. Sophia or some part of it — as it very well might be, since the Council of 815 was held at St. Sophia²¹ — then the Iannis of the miniature is indeed speaking, if not «in the midst of the House of God», as the poem puts it, at least inside its walls.

If our poem does describe an image, then its first eleven lines confirm Professor Grabar's observation that in the polemics of the ninth century the theme *par excellence* of imperial victory — the *calcatio colli* — was used in representations of victory over the Iconoclasts²². In any case, these lines provide the first *textual* proof of the utilization of this theme by the Iconodules. Finally, the same lines help us to understand the prostrate position of Leo V and Theodotus in the miniature, since it is logical that people whose head and neck are being trampled upon should be lying on the ground. Thus the presence of our poem on folio 16' of *Pantocrator* 61 could be conveniently explained by assuming that this text simply describes the miniature of that folio.

However, a major discrepancy occurs between the words and the picture precisely in the treatment of the *calcatio colli* theme. In the miniature nobody is trampling upon the two prostrate Iconoclasts. Instead of the standing (ἑστῶτα) Nicephorus, whose presence and stance are required by the poem's text, we see a sitting Nicephorus, whose posture is required by the allusion to Psalm 25 (26):4-5. The poem makes good sense, since it speaks of the *calcatio* as well as of the victims of *calcatio*. The miniature, on the other hand, retains the two *calcandi*, but makes the standing *calcatio* sit down, in order to illustrate the Psalm.

16. In the ninth and tenth centuries, miniatures and other pictorial representations were accompanied by explanatory poems in iambics. Among the illuminated manuscripts of the period which exhibit such poems, *Parisinus Graecus* 510 (time: Basil I) and the *Vaticanus Reginensis Graecus* 1 (tenth century) come to mind; among the later manuscripts, we may mention *Marcianus Graecus* 17 (N. C. 421) (time: Basil II), *Sinaiticus Graecus* 364 (time: Constantine Monomachus), *Coislin* 79 (time: Nicephorus Botaneiates), and, if my hypothesis is given credence, the Menologium of Basil II, *Vaticanus Graecus* 1613 (for the hypothesis, cf. *Dumbarton Oaks Papers*, 16 [1962], pp. 271-273).

17. O. A. ERICH, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst* (1931), pp. 56-63 (examples from Western art); cf. H. AURENHAMMER, *Lexikon der christ-*

lichen Ikonographie, 2 (1960), p. 154, s.v. Antichrist. Cf. the Chludov Psalter, fols. 96^v, 104^r; the London Psalter, Brit. Mus. Add. 19352, fols. 96^v, 151^r, 157^r, 180^v.

18. For an almost identical Hades with hair standing on end, cf. also *Vaticanus Barber. Graecus* 372 (XIIth c.), fol. 105^v; for Antichrist, cf. H. AURENHAMMER, *op. cit.* (cf. note 17), pp. 153-154 (examples from the *Hortus deliciarum* and the *Bible moralisée*).

19. The previously adduced parallels to line 11 of our poem indicate that other roughly contemporary texts do the same.

20. Cf. note 8 *supra*.

21. Cf. *Scriptor incertus de Leone Bardae ... filio*, 360, 15-17 Bonn.

22. Cf. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 218 (cf. note 5).

Nicephorus' portrait on fol. 16^r is clumsy. The upper half of the Patriarch's body is depicted frontally, as if he were standing, while from his hips down, he is sitting sideways. His right forearm and hand look as though they had been amputated from his arm, which continues correctly down from the shoulder. They have been moved to the right, towards the middle of Nicephorus' body. Thus, the Patriarch's right forearm and hand (making the gesture of blessing?) appear to be growing out of his stomach.

The incongruous position of the Iconoclastic Emperor and Patriarch and the peculiarities of Nicephorus' sitting portrait²³, juxtaposed with the consistent language of our poem, lead me to believe that the verses of the poem describe not the miniature of *Pantocrator* 61, but a model of which that miniature is an adaptation. This postulated model showed a standing Nicephorus trampling upon Leo V and Theodotus²⁴. Whatever the model's purpose may have been, it was not to illustrate Psalm 25 (26):4-5²⁵. The similarity between the model and the preserved miniature of folio 16^r would explain why our poem was entered precisely on that folio.

In the model, the triumphant Nicephorus, holding the disc of Christ, may have trampled upon his foes much in the same manner in which he is treading upon the prostrate Iannis on fol. 51^v of the Chludov Psalter (fig. 3), on fol. 85^v of the twelfth-century reflection of our Psalter Prototype, the *Vaticanus Barber.* 372 (fig. 4), and on fol. 114^v of the Hamilton Psalter (Berlin, Kgl. Mus., Kupferstichkabinett, 78 A. 9, XIIIth cent.) (fig. 5)²⁶.

23. It may be argued that there is nothing peculiar about Nicephorus' sitting portrait, since triumphal scenes with foes prostrated before a seated victor are not quite unknown: A. GRABAR, *op. cit.* (cf. note 5), p. 218, n. 3 quotes a coin of Valentinian III, and M. LAWRENCE, *The Sarcophagi of Ravenna* [= *Monographs on Archaeology and Fine Arts...*, 2] (1945), fig. 31 reproduces the fifth-century Pignatta sarcophagus, where the enthroned Christ is trampling the lion and the adder under His feet (I am indebted to Professor Kitzinger for pointing the latter case out to me). However, examples with a seated victor are quite rare (according to Lawrence, *ibidem*, pp. 18 and 26, the Christ of the Pignatta sarcophagus is «unique»), and much earlier than our period. Thus the sitting portrait of Nicephorus does remain an anomaly in a ninth-century *calcatio colli* scene. This anomaly is much better explained by assuming that the miniaturist adapted a conventional *calcatio colli* to the exigencies of the Psalm's text, than by making him reflect a very rare and early variant of that motif. Cf. however, the two *calcatio colli* scenes of the Scylitzes manuscript (*Matritensis* Vitr. 26-2), fols. 37^r and 136^r, with seated imperial *calcatores* (Michael II and Constantine VII). This weakens my case.

24. For other cases where a victor is trampling upon two or more enemies, cf. 1) Christ treading upon the lion and the adder (for the Pignatta sarcophagus, cf. M. LAWRENCE, *op. cit.*, fig. 31 [cf. note 23]; for further examples, cf. *ibidem*, p. 26, n. 130; for Western examples from the eighth and ninth centuries, cf. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, I [1914], nrs. 1, 5, 13, 15); 2) Basil II with vanquished Bulgarians at his feet, *Marcianus Graecus* 17 (N.C. 421), reproduced e.g. in *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), fig. 17; 3) David trampling upon two enemies, London Psalter (Brit. Mus. Add. 19352), fol. 18^v (the reference is to Psalm 17 [18]: 40), and the Russian *Licevaja Psaltir* of the

year 1397, fols. 22^v, 61^v, fac-simile by Obščestvo ljubitelej drevnej pis'mennosti, *Numernye izdaniya*, vol. 96 a [1890]).

25. If our model was a miniature — and it is most likely that it was; cf. the examples adduced in note 16 *supra* — then, together with our poem, it could have served as a frontispiece for an edition, or a de luxe re-edition, of a major work by or about Nicephorus. In a letter, Professor Mango suggests that our poem was meant to accompany the *editio princeps*, duly provided with the author's portrait, of Nicephorus' *Refutatio et eversio*.

26. Fol. 75^v (figs. 6a and 6b) of the Hamilton Psalter contains Psalm 25:6-12. Both in its text and in its illustrations, this folio is a counterpart of *Pantocrator's* fol. 16^r and of the Chludov Psalter's fol. 23^v (the latter is reproduced e.g. in A. GRABAR, *op. cit.* [cf. note 5], fig. 143). In the upper left corner (fig. 6a) of the Hamilton Psalter's folio a bearded and nimbed ecclesiastic (?) emerges up to his waist from a building crowned with a cupola. He is holding the disc of Christ above his head. In the lower left corner (fig. 6b), a man is lying sprawled on the ground (and not tumbling down through the air, as may appear at first glance; to decide, it is sufficient to refer to fol. 61^r, where Hades, trampled upon by Christ, is depicted in the same pose as our man). In his left hand, this man is holding a partially unfolded scroll. In the folio's lower margin, we see two groups of figures, both seated and standing. The photograph available at the Frick Art Reference Library, New York, shows no inscriptions. It is safe, however, to identify the nimbed person holding the disc as Nicephorus, the sprawled man holding the scroll as Iannis (cf. the scroll in Iannis' hand in the *Pantocrator* miniature) and the group in the lower margin as the Council of 815. Working four or five centuries after the event, the miniaturist of the Hamilton Psalter was no longer aware that although

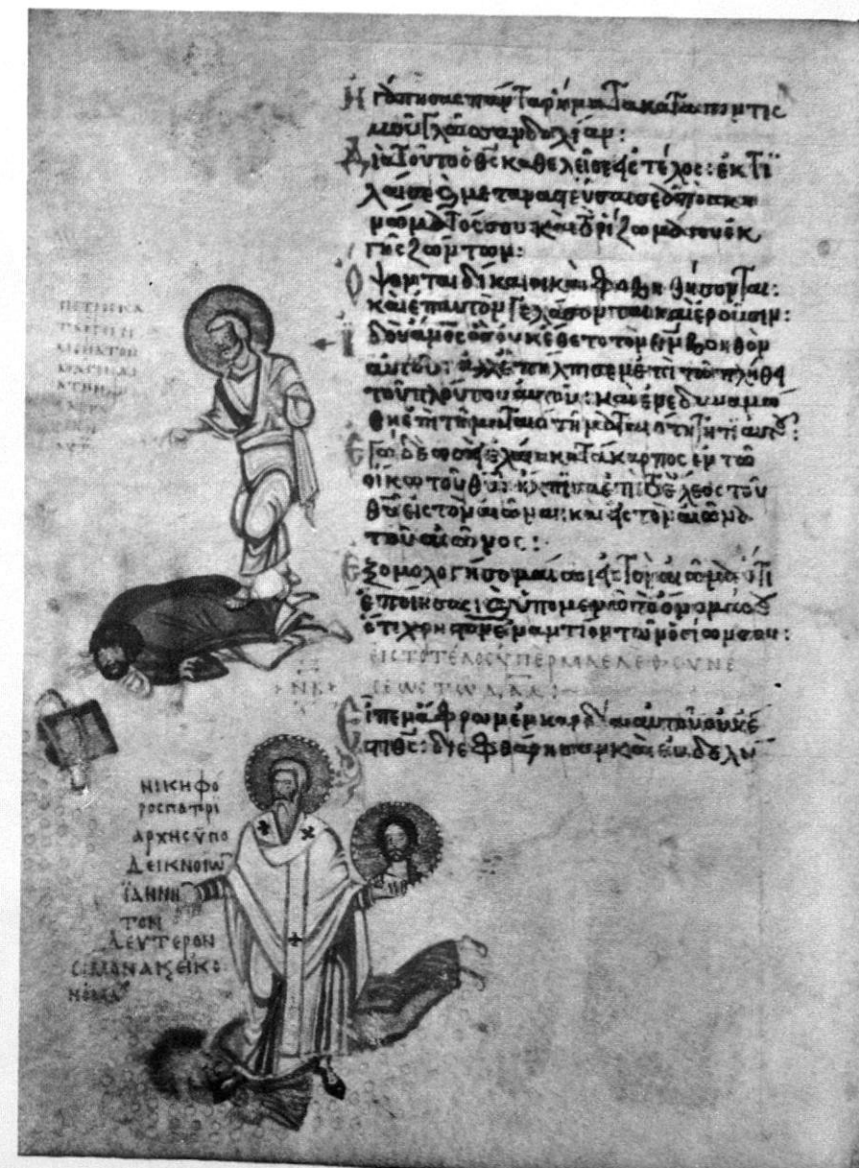


FIG. 3. — Moscow, Historical Museum, 129 D, fol. 51^v: Nicephorus trampling upon Iannis.

The fact that in the *Pantocrator* miniature Nicephorus' vanquished foes are Leo V and Theodotus, while in the examples just quoted he steps upon Iannis, seems to me to be of secondary importance. It is more important that these examples prove the existence of miniatures representing Nicephorus in a *calcatio colli* scene, and thus belong to the same category of witnesses as our poem.

he painted his nimbed figure with no feet at all, and his sprawled man far below that figure, he was copying a *calcatio colli* scene. The Hamilton Psalter links Nicephorus' triumph over the prostrated Iannis with the scene representing the Council of 815. Thus this wit-

ness, late as it is, provides a parallel to Nicephorus' triumph in *Pantocrator's* miniature; moreover, it shows the Patriarch's victory (this time over Iannis) in the same setting.

I claim that the Chludov Psalter's miniature of the triumphant Nicephorus was influenced by a pictorial model identical with or similar to that described in our poem^{26 a}. Since the Chludov Psalter is independent of *Pantocrator* 61, another witness which in my opinion was influenced by the model described in that poem, I further claim that this model was known to the makers of the Psalter Prototype.

The poem's date — roughly the same as that of the model it describes — would then provide the *terminus post quem* for this Prototype. Three other dates will also be discussed in the same context.

IV

Before considering the date of the Psalter Prototype, we must explore the following four preliminary points:

- 1) The date of the three earliest manuscripts reflecting the Psalter Prototype,
- 2) The date at which our poem was entered upon fol. 16^r of *Pantocrator* 61,
- 3) The date of our poem's composition, and,
- 4) The date at which the miniatures glorifying the Patriarch Nicephorus were created.

1) We must keep in mind that the dates of *Pantocrator* 61, of the Chludov Psalter and of *Parisinus Graecus* 20 are only approximately known. These three manuscripts are usually assigned to the second half of the ninth century. This attribution may be correct, but it seems to be greatly influenced by the unclear assumption that one or another of these witnesses is so close to the Psalter Prototype as to be somehow identical with it. Actually, there is no cogent argument for dating our manuscripts in the ninth rather than in the first half of the tenth century, and it is worth pondering that a prominent art historian declared the *Parisinus Graecus* 20 to have been the earliest of the three manuscripts²⁷, while a prominent palaeographer dated the very same *Parisinus* in the tenth century²⁸. At present, the palaeography of the earliest witnesses for the Prototype gives us no definite clue for dating this Prototype with precision.

2) Our poem was inscribed upon fol. 16^r of *Pantocrator* 61 after the miniature of that folio had been painted, for the last six lines of iambics respect the gable of the miniature's conciliar building (fig. 1). However, the poem itself may be contemporary with the miniature or even earlier than it, for the text as we now read it is certainly a copy. The slip τῷ instead of τόν in line four could hardly have occurred if our text were a casual composition written down by its author for the first — and only — time on fol. 16^r. Our iambics were composed before the time of the poem's hand.

This hand wrote captions for a considerable number of miniatures in *Pantocrator* 61.

26 a. I must concede that a very good alternate candidate for inspiring the Iannis miniature of the Chludov Psalter's fol. 51^v is present on that very same folio: it is the miniature of Saint Peter trampling upon Simon Magus (i.e. another sorcerer).

27. K. WEITZMANN, *op. cit.* (cf. note 5), pp. 54-55:

the *Parisinus* was followed in time by the *Pantocrator* and the Chludov Psalters, in that order.

28. H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle* (1929), p. 41. Cf. also the catalogue *Bibliothèque Nationale, Byzance et la France médiévale...* (1958), nr. 72 = p. 43 (bibliography).

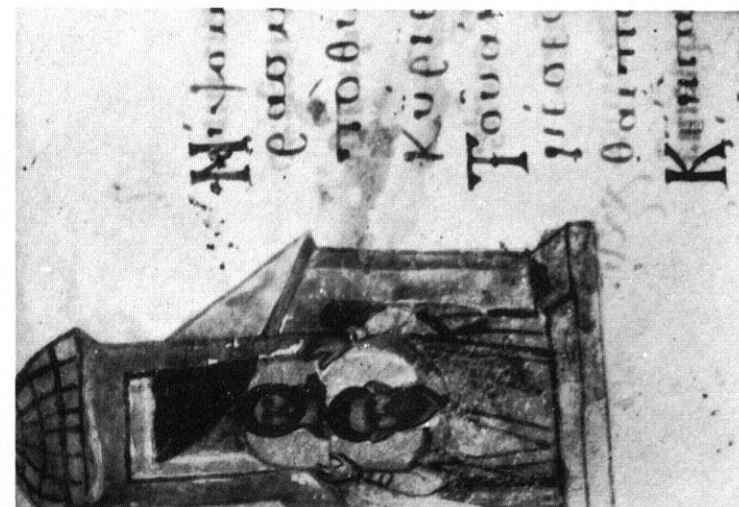


FIG. 6 a. — Berlin, Königliche Museen, Kupferstichkabinett 78. A. 9, fol. 75^v, detail: Nicephorus.



FIG. 5. — Berlin, Königliche Museen, Kupferstichkabinett 78. A. 9, fol. 114^v: Nicephorus trampling upon Iannis.

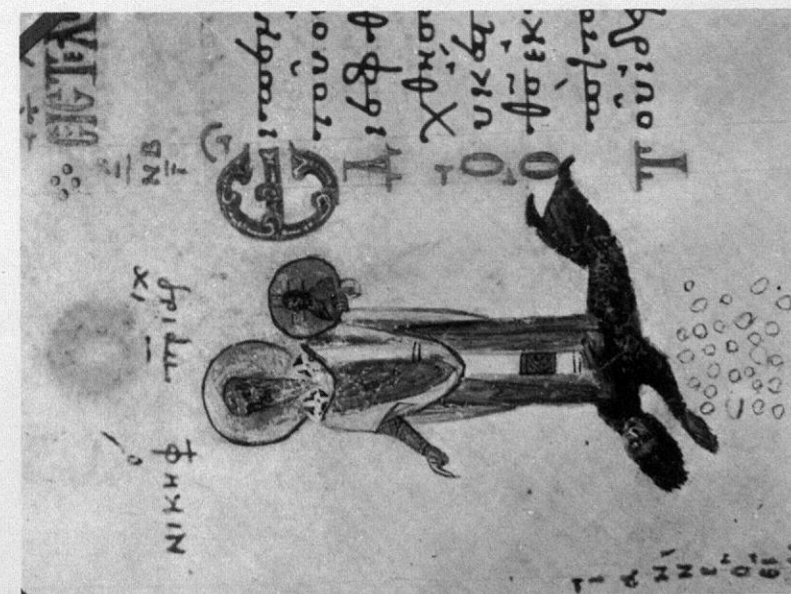


FIG. 4. — Vaticanus Barberinianus Graecus 372, fol. 85^v: Nicephorus trampling upon Iannis.



FIG. 6 b. — Berlin, Königliche Museen, Kupferstichkabinett 78. A. 9, fol. 75^v, detail: prostrate Iannis and the Council of 815.

Sometimes these captions appear alone²⁹, sometimes together with those provided by the manuscript's original caption-writer³⁰, a contemporary of the miniaturist. The poem's hand seems posterior to that of this writer³¹ and is distinguished from it by the letters Α, Δ, Φ, and by the interesting form of Ν. The difference in time between the two scribes may be negligible, however, since the poem's hand may be as early as the last quarter of the ninth century and is hardly later than the third quarter of the tenth. Any amount of time — from a few days to over a century — may separate the hand of the poem from that of the *Pantocrator's* miniatures. Thus once more palaeography provides insufficient help to pinpoint the date of *Pantocrator* 61, and consequently of the Psalter Prototype. For more precision, we must turn to the poem's contents.

3) In my opinion, our iambics cannot be too far removed from the epoch of Patriarch Theodotus. Their author knew that Theodotus had been an old man by 821; thus he was aware of a rare detail, reported only by *Scriptor incertus*³², a source close to the events of that year. Furthermore, our author must have supposed that his readers would be well enough acquainted with Theodotus, for he risked identifying the Patriarch merely by the pun on his name. However, the pivotal argument for the dating of the poem is offered by line twelve: « May the <Lord's> Almighty<y>Hand smite (πατάξοι) him [i. e., the Sorcerer] ». The optative πατάξοι implies that the Sorcerer had not yet been smitten by the Lord's Hand at the time of the poem's composition. As there can be no doubt that « the Sorcerer » and John the Grammarian (Iannis) are one and the same person, it follows that Iannis was believed to have been alive when the poem was composed. Unfortunately, we do not know the exact date of Iannis' death, for in Iconodulic sources little is said about the fate of vanquished adversaries after they had become « unpersons ». He was certainly dead by about 865, at which time Michael III had his tomb in the Church of the Holy Apostles desecrated³³. He may still have been alive in March-April 846, when the Patriarch Methodius alluded to him in a letter³⁴. He appears as a deposed Patriarch in the *Vita* of the Slavic Apostle Constantine-Cyril. The dispute in which the old man Iannis was vanquished by the youthful Constantine may be legendary, but its circumstances can reasonably be dated to about 850³⁵. Consequently, we may assume that John the Grammarian died soon after 850.

The time of our poem's composition must thus fall between 821 (the date of Theodotus' death) and soon after 850. Within this time span, two occasions come to mind on which it would have been particularly likely or appropriate to exalt the Patriarch Nicephorus in verses — and in a picture.

The first of these two occasions occurred shortly after the murder of Leo V, when the

29. Cf. fols. 87^r, 89^r, 98^r, 105^r, 106^v, 107^r, 109^v, 114^r, 118^v, 125^r, 141^v, 144^r, 149^v, 153^v.

30. Cf. fols. 68^v, 73^v, 93^v, 98^v, 115^v, 165^r.

31. However, a recent photograph of the

des actes du Patriarcat de Constantinople, 1, 2 (1936),

n° 435. Unfortunately, the letter is rather obscure.

35. The whole chapter 5 of Constantine-Cyril's *Vita*

leniency shown by the new government of Michael II led the Iconodules to expect the imminent victory of their cause. Among the demands put forward by the Iconodulic Fathers upon their return from various places of exile was the request for the reinstatement of their titular leader³⁶.

True, « although winter had passed » — these are Theodore of Studios' words³⁷ — the Iconodules still waited for « the perfect spring ». Nevertheless — to quote Theodore again — they did enjoy « a spell of good weather » and viewed it as the proper time for redoubling their efforts. Between 820 and his death in 828 Nicephorus wrote three of his more important works: his *Refutatio et Eversio*; his indictment of Leo V (now lost)³⁸; and above all his pugnacious *Twelve Chapters*, dating from 821³⁹. In the latter work, the author's self-assured tone and the intransigence of the proposed punitive measures indicate that he felt victory within his grasp⁴⁰.

The great deal of attention devoted to Iannis in our iambics does not preclude dating them in the eight-twenties, for Iannis did not have to wait until 837 to become a *bête noire* of the Iconodules. Theodore of Studios, who mentioned Iannis on several occasions in letters dating from the early eight-twenties, two or three times honored him with the epithet ἀσεβάρχης⁴¹. This meant that Theodore viewed Iannis as the veritable leader of the adverse camp.

Thus our poem could have been a piece of propaganda exalting the Patriarch Nicephorus and expressing Iconodulic hopes during the early part of Michael II's reign⁴².

The second occasion upon which Nicephorus could have been exalted in verse and pictures occurred during the patriarchate of Methodius (843-847). Dealing with the vanquished was not the only major problem of the years following upon 843, for there was dissatisfaction among some of the victors as well. The Studites, who had not yielded an inch during

36. The *Vita Methodii* tells us that one of the reasons for the future Patriarch's return to Constantinople (from Rome) was his hope of persuading the Emperor Michael II to reinstate Nicephorus; cf. Migne, *PG*, 100, col. 1248 C: ἐλπίσας τοῦτον [i. e., Michael II] ἄξει πρὸς τὴν ὁρθοδοξίαν, καὶ ἀποκαταστήσαι τὸν ἐν ἁγίοις Νικηφόρον τῷ ἰδίῳ θρόνῳ. Theodore of Studios was no unreserved admirer of the deposed Patriarch, but when about 823/4 he stated the two conditions which must be fulfilled if the peace of the Church were to be reestablished, he mentioned the return of the « holy Patriarch » Nicephorus to the See of Constantinople as one of them; cf. *Letter* to Leon Sacellarius, col. 1420 A: εἰ δὲ τις ἐρωτοίῃ καὶ πῶς ἐνδέχεται τοῦτο [i. e., unity of the Church] γενέσθαι· τῷ ἐκστῆναι τοὺς ἑτεροδόξους τῶν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησιῶν, καὶ ἀπολαβεῖν τὸν οἰκεῖον θρόνον Νικηφόρον τὸν ἱερὸν πατριάρχην. Through a slip of the pen, P. J. ALEXANDER, *op. cit.* (cf. note 7), p. 151, first states « nowhere in his correspon-

40. Cf. especially chapter 12 and the Conclusion. His very intransigence may have cost Nicephorus his return to the Patriarchal throne. The Iconoclastic hierarchy, otherwise willing to compromise, must have been terrified by threats of excommunication without a chance for redemption, and must have exerted pressure upon the government. This, and the rebellion of Thomas the Slav, may have shaped Michael II's decision to mitigate, but not to break with, the Iconoclasm of his predecessor.

41. *Letter* to the Monk Symeon, col. 1201 A (ἀσεβάρχην Ἰωάννην); *Letter* to the Logothete of the Public Treasure Democharis, col. 1324 C (ἀσεβάρχην Ἰωάννην); by analogy, when in the *Letter* to Chief Physician Eustratios, ed. Mai, p. 158, 22-23, Theodore wrote φυγὰς [read φυγῶν?] τὴν τοῦ ἀσεβάρχου συνεστίασιν, he may have been mentioning Eustratios' refusal to sit at a common table with John the Grammarian, a gesture for which that physician paid with the loss of some

Sometimes these captions appear alone²⁹, sometimes together with those provided by the manuscript's original caption-writer³⁰, a contemporary of the miniaturist. The poem's hand seems posterior to that of this writer³¹ and is distinguished from it by the letters Λ, Δ, Φ, and by the interesting form of Ν. The difference in time between the two scribes may be negligible, however, since the poem's hand may be as early as the last quarter of the ninth century and is hardly later than the third quarter of the tenth. Any amount of time — from a few days to over a century — may separate the hand of the poem from that of the *Pantocrator's* miniatures. Thus once more palaeography provides insufficient help to pinpoint the date of *Pantocrator* 61, and consequently of the Psalter Prototype. For more precision, we must turn to the poem's contents.

3) In my opinion, our iambics cannot be too far removed from the epoch of Patriarch Theodotus. Their author knew that Theodotus had been an old man by 821; thus he was aware of a rare detail, reported only by *Scriptor incertus*³², a source close to the events of that year. Furthermore, our author must have supposed that his readers would be well enough acquainted with Theodotus, for he risked identifying the Patriarch merely by the pun on his name. However, the pivotal argument for the dating of the poem is offered by line twelve: « May the <Lord's> Almighty<y>Hand smite (πατάξοι) him [i.e., the Sorcerer] ». The optative πατάξοι implies that the Sorcerer had not yet been smitten by the Lord's Hand at the time of the poem's composition. As there can be no doubt that « the Sorcerer » and John the Grammarian (Iannis) are one and the same person, it follows that Iannis was believed to have been alive when the poem was composed. Unfortunately, we do not know the exact date of Iannis' death, for in Iconodulic sources little is said about the fate of vanquished adversaries after they had become « unpersons ». He was certainly dead by about 865, at which time Michael III had his tomb in the Church of the Holy Apostles desecrated³³. He may still have been alive in March-April 846, when the Patriarch Methodius alluded to him in a letter³⁴. He appears as a deposed Patriarch in the *Vita* of the Slavic Apostle Constantine-Cyril. The dispute in which the old man Iannis was vanquished by the youthful Constantine may be legendary, but its circumstances can reasonably be dated to about 850³⁵. Consequently, we may assume that John the Grammarian died soon after 850.

The time of our poem's composition must thus fall between 821 (the date of Theodotus' death) and soon after 850. Within this time span, two occasions come to mind on which it would have been particularly likely or appropriate to exalt the Patriarch Nicephorus in verses — and in a picture.

The first of these two occasions occurred shortly after the murder of Leo V, when the

29. Cf. fols. 87^r, 89^r, 98^r, 105^r, 106^v, 107^r, 109^v, 114^r, 118^v, 125^r, 141^v, 144^r, 149^v, 153^v.

30. Cf. fols. 68^v, 73^v, 93^v, 98^v, 115^v, 165^r.

31. However, a recent photograph of *Pantocrator's* fol. 114^r (Psalm 80:17, Moses striking the rock) seems to show that the ink used in the folio's captions (by our poem's hand) is the same as that of the miniature they elucidate. The two, then, would be contemporaneous.

32. Cf. p. 45 *supra*.

33. Georgius Monachus continuatus, § 32 = 834, 20-835, 1 Bonn. Cf. E. E. LIPŠIC, *Očerki istorii vizantijskogo obščestva...* (1961), p. 301.

34. J. B. PITRA, *Iuris ecclesiastici Graecorum historia...*, II (1868), p. 356; cf. V. GRUMEL, *Les registres*

des actes du Patriarcat de Constantinople, I, 2 (1936), n° 435. Unfortunately, the letter is rather obscure.

35. The whole chapter 5 of Constantine-Cyril's *Vita* is devoted to the dispute with Iannis, ed. e.g. T. LEHR-SPEZAWINSKI, *Żywoty Konstantyna i Metodego...* (1959), pp. 15-17; for the date of the dispute, cf. F. DVORNIK, *Les légendes de Constantin et Méthode vues de Byzance* (1933), p. 71. K. M. Kuev, *op. cit.* (cf. note 7), p. 120, n. 3, dates the dispute in 842, without proof. N. ADONTZ, *Role of the Armenians in Byzantine Science*, in *The Armenian Review*, 3 (1950), 62 and 65, proposes « 860 » and « after 858/9 » as dates for Iannis' death; his grounds are insufficient.

leniency shown by the new government of Michael II led the Iconodules to expect the imminent victory of their cause. Among the demands put forward by the Iconodulic Fathers upon their return from various places of exile was the request for the reinstatement of their titular leader³⁶.

True, « although winter had passed » — these are Theodore of Studios' words³⁷ — the Iconodules still waited for « the perfect spring ». Nevertheless — to quote Theodore again — they did enjoy « a spell of good weather » and viewed it as the proper time for redoubling their efforts. Between 820 and his death in 828 Nicephorus wrote three of his more important works: his *Refutatio et Eversio*; his indictment of Leo V (now lost)³⁸; and above all his pugnacious *Twelve Chapters*, dating from 821³⁹. In the latter work, the author's self-assured tone and the intransigence of the proposed punitive measures indicate that he felt victory within his grasp⁴⁰.

The great deal of attention devoted to Iannis in our iambics does not preclude dating them in the eight-twenties, for Iannis did not have to wait until 837 to become a *bête noire* of the Iconodules. Theodore of Studios, who mentioned Iannis on several occasions in letters dating from the early eight-twenties, two or three times honored him with the epithet ἀσεβάρχης⁴¹. This meant that Theodore viewed Iannis as the veritable leader of the adverse camp.

Thus our poem could have been a piece of propaganda exalting the Patriarch Nicephorus and expressing Iconodulic hopes during the early part of Michael II's reign⁴².

The second occasion upon which Nicephorus could have been exalted in verse and pictures occurred during the patriarchate of Methodius (843-847). Dealing with the vanquished was not the only major problem of the years following upon 843, for there was dissatisfaction among some of the victors as well. The Studites, who had not yielded an inch during

36. The *Vita Methodii* tells us that one of the reasons for the future Patriarch's return to Constantinople (from Rome) was his hope of persuading the Emperor Michael II to reinstate Nicephorus; cf. Migne, PG, 100, col. 1248 C: ἐλπίσας τοῦτον [i.e., Michael II] ἔξει πρὸς τὴν ὁρθοδοξίαν, καὶ ἀποκαταστήσαι τὸν ἐν ἀγίοις Νικηφόρον τῷ ἰδίῳ θρόνῳ. Theodore of Studios was no unreserved admirer of the deposed Patriarch, but when about 823/4 he stated the two conditions which must be fulfilled if the peace of the Church were to be reestablished, he mentioned the return of the « holy Patriarch » Nicephorus to the See of Constantinople as one of them; cf. *Letter to Leon Sacellarius*, col. 1420 A: εἰ δὲ τις ἐρωτῶν καὶ πῶς ἐνδέχεται τοῦτο [i.e., unity of the Church] γενέσθαι· τῷ ἐκαστῇ τοὺς ἐπεροδόξους τῶν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησιῶν, καὶ ἀπολαβεῖν τὸν οἰκεῖον θρόνον Νικηφόρον τὸν ἱερὸν πατριάρχην. Through a slip of the pen, P. J. ALEXANDER, *op. cit.* (cf. note 7), p. 151, first states « nowhere in his correspondence did Theodore press strongly for Nicephorus' restoration » and then proceeds to quote the passage I just adduced.

37. Cf. Migne, PG, 99, col. 1312 B.

38. Cf. P. J. ALEXANDER, *op. cit.* (cf. note 7), pp. 179-180.

39. On this pamphlet, which escaped the attention of the two recent biographers of Nicephorus, cf. note 14 *supra* and V. GRUMEL, *Les « Douze chapitres contre les iconomaques » de Saint Nicéphore de Constantinople*, in *Revue des Études Byzantines*, 17 (1959), 127-135.

40. Cf. especially chapter 12 and the Conclusion. His very intransigence may have cost Nicephorus his return to the Patriarchal throne. The Iconoclastic hierarchy, otherwise willing to compromise, must have been terrified by threats of excommunication without a chance for redemption, and must have exerted pressure upon the government. This, and the rebellion of Thomas the Slav, may have shaped Michael II's decision to mitigate, but not to break with, the Iconoclasm of his predecessor.

41. *Letter to the Monk Symeon*, col. 1201 A (ἀσεβάρχην Ἰωάννην); *Letter to the Logothete of the Public Treasure Democharis*, col. 1324 C (ἀσεβάρχην Ἰωάννην); by analogy, when in the *Letter to Chief Physician Eustratios*, ed. Mai, p. 158, 22-23, Theodore wrote φυγὰς [read φυγῶν?] τὴν τοῦ ἀσεβάρχου συνεστίασιν, he may have been mentioning Eustratius' refusal to sit at a common table with John the Grammarian, a gesture for which that physician paid with the loss of some revenues.

42. Stories about visions concerning Nicephorus were circulated before the year 836; cf. *Epist. ad Theophilum* (earlier version), ed. L. Duchesne, *Roma e l'Oriente*, 5 (1912/13), esp. pp. 359-364. They prove that legends about Nicephorus were in existence soon after his death, but it is reasonable to assume that stories of these visions had been launched during the Patriarch's lifetime. In one of them, Nicephorus was pitted against the two villains, Leo V and Theodotus.

the years of tribulation, felt deprived of the fruits of victory. Methodius was not their choice; worse yet, he ignored Studite candidates while making new episcopal ordinations after 843. In the course of the anti-Iconoclastic purge, key posts in the hierarchy went to prelates less intransigent than Studite zealots; no wonder that the Studites sometimes found that the new appointees were canonically unacceptable to them.

By 845-846, these differences developed into a schism. In the polemics between Studios and the Patriarchate, the Studite side, preferring oblique thrusts to frontal attacks, unearthed the old Moechian affair. The parallel between the weak and uncanonical stand of the Patriarch Nicephorus during the second part of that affair and the present uncanonical ordinations by Nicephorus' former archdeacon, Methodius, was there for all to see. In order to parry these thrusts, the Patriarchate inspired the retouching of Nicephorus' image, an operation which is reflected in the hagiographical literature of the eight-forties. Nicephorus' rôle in the Moechian affair was glossed over, his sufferings and true heroism in the Iconoclastic persecution were given due prominence, a *Vita* of the Patriarch was commissioned, and his relics translated to the City by Methodius in person. The details of this campaign, of which also Patriarch Tarasius was the beneficiary, have been reconstructed in E. von Dobschütz's classic study⁴³. This study seems never to have been used in the debate concerning the Psalter Prototype. Yet, it is important to know for a fact that in the eight-forties the Patriarchate undertook a systematic effort to glorify Nicephorus. Our poem, and the illustration it presumably describes, could have been a part of that effort.

The eight-forties are a more likely date for the composition of the poem than the eight-twenties. Even if Iannis were the recognized leader of the Iconoclastic heresy as early as the twenties, it is improbable that so much ire would have been directed at him in the iambics unless he had been Patriarch, and a fallen Patriarch at that, by the time of their composition. Moreover, a large number of pertinent parallels to the text of our poem are drawn from texts written shortly after or shortly before the year 843, especially from the *Canon on the Victory of Orthodoxy*, attributed to Methodius himself⁴⁴.

Our opinion concerning the date of the poem must influence the way in which we fill the *lacuna* in its last line. The glorious «X» to be exalted (ὑψώσκειν) by the Hand of God is a person, an attribute of a person, or a group of persons⁴⁵, for «X» stands in counterbalance to the villain Iannis. In the eight-twenties, the most logical person to exalt would have been the glorious Patriarch Nicephorus or the persecuted Iconodules; and a restoration ... εὐ<σεβῶν κέρας> «... <horn of the> pi<ous>», would fit the historical context; in the eight-forties, a posthumous glorification of Nicephorus would have been possible, but less likely. Since I give preference to the eight-forties as the poem's date, I shall be non-committal and restate line 14 *exempli gratia* καὶ κλεινὸν ὑψώσκειν εὐ<σεβῆ θύτην>, «And may it exalt the glorious <and> pi<ous> prelate»⁴⁷.

43. E. VON DOBSCHÜTZ, *Methodius und die Studiten...*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 18 (1909), 41-105; much of what precedes is based on this article, and on two studies by V. GRUMEL, *La politique religieuse du patriarche Saint Méthode*, in *Échos d'Orient*, 34 (1935), 385-401 and *Exposé sur le schisme studite*, in *Les registres des actes du Patriarcat de Constantinople*, I, 2 (1936), n° 436. GRUMEL's divergences from VON DOBSCHÜTZ do not affect our discussion.

44. On this point, cf. the convincing remarks by J. GUILLEARD, *Deux figures mal connues du second iconoclasme*, in *Byzantion*, 31, 2 (1961), esp. pp. 380-383.

45. The New Testament uses ὑψοῦν in such a manner in fifteen out of a total of sixteen occurrences; the Old Testament, in one hundred seventy-nine out of one hundred ninety-five.

46. For ὑψοῦν κέρα, cf. I Kings 2:1; 10; I Chron. 25:5; Ps. 74 (75):4; 10; 88 (89):17; 24; 91 (92):10; 111 (112):9; 148:14; and also the *Stichera* of the Small Vespers before the Sunday of Orthodoxy: ὑψώσας ταπεινῶν τὸ κέρα, Θεοτόκε.

47. For θύτης at the end of a line, cf. Theodore of Studios, *Iambics* on the Prophet Zacharias, Migne, PG, 99, col. 1797 B.

4) The «Nicephorus» miniatures of the *Pantocrator* and the Chludov Psalters associated the victory over Iconoclasm with that Patriarch alone. This was not the most objective way of interpreting historical events. The disappearance of Nicephorus' adversaries was brought about by deeds beyond his control; it was not followed by his reinstatement; and his victory was only spiritual.

Arguments used in discussing the date of our poem also apply to the miniatures glorifying the Patriarch Nicephorus. Pictorial propaganda centering on Nicephorus could have been launched in the years of the thaw after 821. However, in the course of the ninth century we know of only one well documented occasion on which the prestige of Nicephorus was purposely enhanced and of only one center which used this device in an apology *pro domo sua*. The occasion was the Studite schism of the mid-eight-forties, and the center, the Palace of the Patriarch Methodius. Therefore, I prefer to date the «Nicephorus» miniatures in the years 843-847. They may or may never have existed independently of the Psalter Prototype.

V

To venture a guess on the date of the Psalter Prototype is for a simple historian to rush in where art historians fear to tread. My guess is that this Prototype was created at roughly the same time as the miniatures glorifying the Patriarch Nicephorus and known through the preserved Psalters, that both issued from the Patriarchal *scriptorium* and that both were created during the Patriarchate of Methodius. These guesses sum up some of the results just obtained in the discussion of the four preliminary points and agree with our previous contention that the Psalter Prototype was not earlier than our poem, which we dated in the years 843-847, without entirely excluding the date of 821-828.

To say all this is to revert to the venerable chronology of Kondakov and Tikkanen, but to differ from them as to the place of the Prototype's origin⁴⁸. At present, there is little difference of opinion concerning the provenance of the Psalter Prototype. Almost forty years ago, Malickij mustered up strong arguments to show that the Prototype, in which the Patriarch Nicephorus figured so prominently, had not been created in a monastic center, especially not at the St. John of Studios, but rather in the Great Church of Constantinople, or a center related to it⁴⁹.

Two more observations may be added to Malickij's arguments. First, the London Psalter (British Museum, Add. 19352, dated in the year 1066) is the only known reflection of our Prototype which was surely copied at St. John of Studios. It is also the only one among the six relevant witnesses for the Prototype which purposely elevates Theodore of Studios at the

48. For Kondakov's and Tikkanen's chronology, cf. note 5 *supra*; both authors connected the Psalter Prototype with the monastic milieu; Kondakov assigned it to the Studios monastery: KONDAKOV, *op. cit.* (cf. note 5), p. 171 (= p. 10 of the separate reprint); J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter* (1895), pp. 11 sqq.

49. N. MALICKIJ, *Le psautier à illustrations margi-*

nales du type Chludov est-il de provenance monastique?, in *L'art byzantin chez les Slaves... Recueil... Tb. Uspenskij*, II, 2 (1952), pp. 235-243; cf. IDEM, *Čerty palestinskoj i vostočnoj ikonografii v vizantijskoj psaltiri... tipa chludovskoj*, in *Seminarij Kondakovianum*, I (1927), 49-63, esp. pp. 49-50. Malickij's views have met with assent; cf. A. GRABAR, *op. cit.* (cf. note 5), e.g. pp. 196, 202, 233, 250; A. FROLOW, *op. cit.*, p. 207.

expense of Nicephorus⁵⁰. This peculiarity is best understood in the light of the Studite ambivalence towards Nicephorus during Methodius' Patriarchate and militates against the Studite provenance of the Prototype. Secondly, our poem, which presupposes a picture glorifying Nicephorus, confirms the impression that the Psalter Prototype, whose makers in my opinion knew that picture, was created in a center promoting the cult of that Patriarch, rather than at the monastery of Studios.

Methodius, who in his early years was himself a copyist of Psalters⁵¹, is a very likely person to have had the Psalter's text adorned with pictures, not only for the purpose of celebrating the victory of Images, but also in order to convey the two polemical messages of his Patriarchate. The first of these messages was the theological justification of Image Worship, for the benefit of the unrepentant Iconoclasts; the second, the glorification of Methodius' mentor Nicephorus, for the benefit of the obstreperous Studites.

Iconoclasm remained a potential danger well into the sixties of the ninth century⁵². The victorious Church viewed this danger with enough concern to undertake disciplinary and propagandistic measures about twenty years after the victory of Orthodoxy⁵³. This general observation and other considerations made Professor Grabar assign our Psalter Prototype, with its Anti-iconoclastic message, to the first Patriarchate of Photius (858-867), rather than to that of Methodius⁵⁴. I can offer no cogent argument to exclude that possibility, since the manuscript evidence can be made to agree with it. Nor can it be proven that the « Nicephorus » miniatures, even if they were created in the eight-forties — or earlier — could not have been absorbed into the Psalter Prototype at a later date, say, during the first Patriarchate of Photius. One's choice depends on weighing the probabilities. If I give preference to the Patriarchate of Methodius, it is because the prominence of Nicephorus in the Psalter Prototype seems to me better explained in the context of the eight-forties than in that of the eight-sixties⁵⁵.

50. In all, there are eight preserved Psalter manuscripts reflecting the Psalter Prototype; cf. L. MARIÈS, *L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin*, in *Analecta Bollandiana*, 68 [= *Mélanges Paul Peeters*, II] (1950), 153. Of those, *Parisinus Graecus* 20 is a fragment, and the Bristol Psalter (British Museum, Add. 40731) has no representations of saints or ecclesiastics. In the Chludov, Pantocrator, and Barberini Psalters, it is Nicephorus alone who is credited with victory over the Council of 815. In the London Psalter, however, Nicephorus is made to share this triumph with Theodore of Studios. The two are portrayed as joint victors, holding an icon between them (fol. 27^v, cf. fig. 7a). The scene of the Council itself (same folio, below, cf. fig. 7b) has been altered to give a specific role to Theodore, who is refuting the central seated figure (a secular ruler — the inscription seems misleading here), while Nicephorus (identified by his garb and nimbus, but not designated by name) stands on the other side of the seated figure. Finally, the London Psalter omits the familiar image of Nicephorus trampling Iannis beneath his feet, while retaining the corresponding composition of Peter treading on Simon Magus (cf. London Psalter's fol. 66^v with figs. 3, 4, 5 above). My student Miss Nancy Patterson helped me to formulate this note.

51. In *Vita Methodii*, MIGNE, PG, 100, col. 1253 B, Methodius is said to have copied seven full psalters in

as many weeks (of Lent?), during which he observed strict fasting. This detail was already noticed by KONDAKOV, *op. cit.* (cf. note 5), p. 166 (= p. 5 of the separate reprint).

52. The basic study on this point is F. DVORNIK, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 7 (1953), pp. 69-97.

53. Recently, we have been made aware of one such propagandistic measure. The monk Sabas wrote his *Vita* of St. Peter of Atroa (d. 837) about the year 847. Between 858 and 865 — during Photius' first patriarchate — the same author published a second edition of his work, an amplification expressly directed against the Iconoclasts. Accordingly, the most significant additions Sabas made in his second edition concerned the Saint's posthumous miracles and the horrors of the persecution under Leo V. Cf. V. LAURENT, *op. cit.* (cf. note 7), p. 15; IDEM, *La Vita retractata et les miracles posthumes de Saint Pierre d'Atroa* [= *Subsidia Hagiographica*, vol. 31] (1958), pp. 27; 30.

54. Cf. note 5 *supra*.

55. One particular objection has been raised against dating the Psalter Prototype to the years 843-847. In the miniatures of the *Pantocrator* and the *Chludov* Psalters, Nicephorus appears with a nimbus, that is, as a saint; cf. A. GRABAR, *op. cit.* (cf. note 5), p. 197, and A. FROLOW, *op. cit.* (cf. note 3), p. 206; for Frolov's counterarguments, cf. *ibidem*, pp. 212-214. However, so



FIG. 7 a. — London, British Museum, Add. 19352, fol. 27^v, detail: Nicephorus and Theodore of Studios holding the disc of Christ.



FIG. 7 b. — London, British Museum, Add. 19352, fol. 27^v, detail: Council of 815.

Although our previous discussion provided no cogent argument against a « pre-Methodian » date for the Psalter Prototype, I find it even more difficult to agree with dating that Prototype before the year 837⁵⁶ than with assigning it to the years 858-867. The main objection to placing the creation of the Prototype as a whole before 843 has to do with the large scope of such an undertaking. Originally, *Pantocrator* 61 contained 177 illustrations; the Chludov Psalter still contains 260. The total number of subjects treated in the eight witnesses for our Prototype exceeds 600⁵⁷. We may discount half of these illustrations as later accretions, due mainly to the « irruption of the Saints »⁵⁸; even so, we are left with perhaps as many as 300 miniatures, most of which must be assigned to the original recension. It is reasonable to suppose that between 821 and 842 the circle of Nicephorus or some underground Iconodulic center produced single pieces of pictorial propaganda in support of their cause — and I have advanced such a possibility twice in this article⁵⁹ — but it is difficult to conceive how a cycle of from 250 to 300 miniatures could have been created, in adverse circumstances, by persecuted exiles from the Patriarchal Palace. An enterprise of such scope required more than scribes and artists; it required a rich reference library for the selection of pictorial models. The Psalter Prototype is more likely to have been created just after the victory of Orthodoxy than before it, and in the limelight of the Patriarchal Palace than in the obscurity of a monastery on the Bosphorus.

New York.

Ihor Ševčenko.

the reasoning goes, Nicephorus' canonization occurred in the year 847, which was also the year of Methodius' death. Thus it is better not to connect the Psalter Prototype with Methodius' activity. There is a twofold answer to this objection. First, the relics of Nicephorus were moved to Constantinople during Methodius' lifetime; it was the Patriarch himself who presided over their translation; cf. Theophanes Presbyter, *Λόγος εἰς τὴν ἐξορίαν ... Νικηφόρου πατριάρχου ...* ed. Th. Ioannou, *Μνημεῖα Ἀγιολογικά* (1884), § 12 = p. 126 and V. LATYŠEV, *Menologii anonymi...* fasc. 1 (1911), pp. 232, 20-233, 11. Secondly, the translation of 847 must have been the final stage, not the starting point, in the procedure of canonization — if we may apply this precise term at all to the present case. Ignatius' *Vita Nicephori* is a life of Saint Nicephorus. Yet, it appears to have been written before 847, since the translation of its

hero's relics is not mentioned in its closing chapters; cf. E. VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.* (cf. note 43), p. 54. Thus I see no chronological difficulty in admitting that Nicephorus could already have been represented with a nimbus during Methodius' patriarchate. I grant, however, that providing Nicephorus with a nimbus before 828, or even before 837, would be less likely. 56. This is Mr. FROLOW's hypothesis; cf. note 4 *supra*.

57. For these statistics, cf. L. MARIÈS, *Le psautier à illustration marginale, signification théologique des images*, in *Actes du VI^e Congrès international d'études byzantines*, II (1951), p. 263.

58. Cf. L. MARIÈS, *op. cit.* (cf. note 50), 153-162, esp. pp. 157-158.

59. Cf. p. 50, note 25 and p. 55 *supra*.

QUELQUES NOTES SUR LES PSAUTIERS ILLUSTRÉS BYZANTINS DU IX^e SIÈCLE

par André GRABAR

Sur les pages qui précèdent et qui suivent, nous réunissons trois études consacrées aux illustrations des psautiers byzantins à illustrations marginales, du IX^e siècle. Ces études sont signées par trois auteurs différents, et chacune envisage un autre problème, mais toutes cherchent à faire mieux connaître les manuscrits illustrés en question. Tous ces essais ont été rédigés en automne 1964, à la suite d'un examen attentif de l'un des psautiers de ce groupe, le *Pantocrator* 61, qui jusqu'ici a été moins étudié que les deux autres, c'est-à-dire le Psautier dit Chludov, au Musée historique de Moscou, et le grec 20 de la Bibliothèque Nationale de Paris. C'est le manuscrit du *Pantocrator* qui a fourni aux trois auteurs quelques-unes de leurs remarques les plus nouvelles. Mais ils n'ont pas manqué de se référer également aux manuscrits de Moscou et de Paris, et aux Psautiers illustrés moins anciens.

1. LES IMAGES DES SANCTUAIRES DE JÉRUSALEM

La présence de quelques images inspirées par des événements très récents de l'histoire byzantine¹ nous certifie que les illustrateurs des psautiers du IX^e siècle ne se bornaient pas à copier des modèles anciens. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils les complétaient par des images nouvelles, qui étaient soit de leur propre invention soit d'une invention d'autres peintres de leur temps.

L'intervention de ces illustrateurs des psautiers du IX^e siècle se manifeste encore dans des retouches importantes qu'ils apportent aux versions courantes de la scène du Crucifiement : les observations dans ce sens de M. Martin, de Princeton², et les nôtres³, supposent, là encore, un travail conscient et efficace d'iconographes qui, contrairement à tant d'autres, par exemple aux illustrateurs des psautiers grecs du même type mais postérieurs, se servaient encore de l'iconographie comme d'une langue vivante.

Nous est-il permis d'aller plus loin et de fixer, dans les mêmes psautiers du IX^e siècle,

1. Nous pensons aux images qui directement ou indirectement évoquent la lutte contre les Iconoclastes : v. *supra*, p.

2. J. R. MARTIN, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, dans *Late Classical and Mediaeval Studies*

in *Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, Princeton, 1955, p. 189-196.

3. GRABAR, *Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*. Paris, 1957, p. 228 et suiv.

d'autres exemples d'images nouvellement créées ou modifiées, en vue de cette illustration ? Sauf erreur de notre part, c'est le cas du petit groupe de peintures qui, dans deux de ces manuscrits, figurent des sanctuaires célèbres de Jérusalem et de Bethléem, et notamment la grande basilique de Sion, celle de Bethléem et l'église du Golgotha⁴. Dans les Psautiers Pantocrator 61 et Chludov, ces sanctuaires sont représentés plusieurs fois, sous des prétextes valables mais nullement impératifs, et l'on y observe, d'une part, un désir manifeste de donner à chacun de ces édifices chrétiens son aspect particulier (les copistes de ces images, au XI^e et au XIII^e siècle, firent tout pour les ramener à des formules passe-partout), et d'autre part la liberté avec laquelle les peintres du IX^e siècle traitent ces images d'églises : sans en omettre les traits individuels, ils les reproduisent tantôt avec plus et tantôt avec moins de détails, et se permettent de montrer le même édifice sous des angles différents. Jamais plus tard on ne retrouvera cette aisance, qui suppose que le peintre reste conscient de l'existence d'un édifice réel derrière les images qu'on en tire ; tandis que plus tard — dès le XI^e siècle, pour les illustrations des psautiers — les images d'édifices se détachent en quelque sorte de ceux-ci et reçoivent une existence propre, typologique. A cet égard, les peintures dans les psautiers du IX^e siècle sont animées d'un esprit encore antique.

Les sanctuaires de Terre Sainte, dans ces recueils d'images, ont manifestement chacun sa physionomie propre. Mais cela pourrait ne signifier qu'une chose : le désir de faire croire à des représentations fidèles de ces églises célèbres, sans que, pour autant, les formes réelles de celles-ci soient rendues exactement. C'est ce que j'avais admis, après hésitation, lorsque je rédigeais mon ouvrage sur l'*Iconoclisme byzantin*⁵. Il m'a semblé alors que, tout compte fait, ces miniatures n'offraient aucun détail décisif en faveur d'images réellement fidèles. Je reviens maintenant sur cette conclusion, après avoir vu dans l'original les deux Psautiers en question et y avoir observé certaines images de ces sanctuaires que j'ignorais, et après avoir ré-examiné toute la série de ces miniatures. Voici, en effet, ce qui me fait décider maintenant que les illustrateurs des deux Psautiers se proposaient d'imiter l'apparence réelle des sanctuaires de Terre Sainte, quels que soient les modèles d'images dont ils disposaient. Cette tendance est commune aux deux manuscrits, tout comme leur est commune l'évocation des événements du temps de l'Iconoclisme ; mais comme pour les images de ces événements, les sanctuaires palestiniens représentés ne sont les mêmes que partiellement, et iconographiquement ils ne dépendent pas les uns des autres. Ces détails nous aident à imaginer les conditions dans lesquelles ces manuscrits ont été illustrés : dans un même atelier probablement (la parenté de style plaide en faveur de cette conclusion) et plutôt simultanément ; l'esprit est le même, et les sources le sont également, du moins en partie ; mais c'est assez librement qu'on se sert de ces modèles supposés.

Il est utile aussi de se rappeler de la leçon qui se dégage de l'analyse des images de l'un des sanctuaires de Jérusalem, dans le Psautier Chludov, pour nous mettre en garde contre les considérations sur la chronologie relative des œuvres que les historiens de l'art entreprennent souvent de tirer des images. En effet, dans ce Psautier, l'église de Sion est représentée quatre fois, mais chaque fois d'une façon différente, avec plus ou moins de

4. Dans un article consacré aux influences palestiniennes et orientales sur l'iconographie du Psautier Chludov (*Seminarium Kondakovianum* I, 1927, p. 49 et suiv.), N. Malitskij évoque les images des sanctuaires palestiniens, mais il y voit des reflets d'images palestiniennes anciennes et ne propose aucune explication de ce genre de reflets.

5. Page 225. Je profite de l'occasion que m'offre cet article pour déclarer que, contrairement à ce qu'on y lit au sujet de la tour figurée, à côté de la basilique de Sion, celle-ci ne remplace pas la rotonde du Saint Sépulcre, car la basilique de Sion n'est pas le sanctuaire du Golgotha.

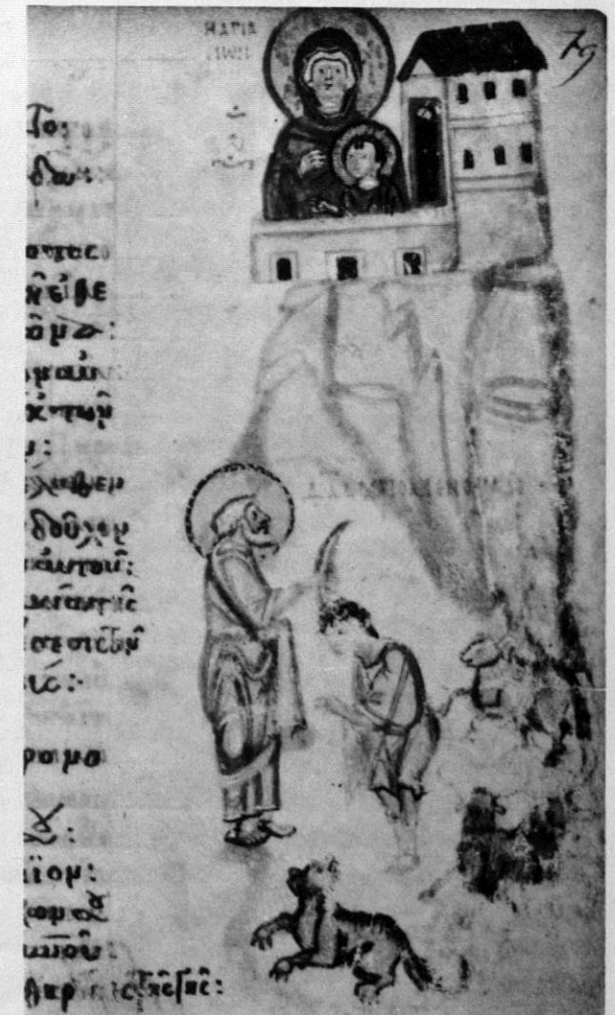


FIG. 1, 2, 3, 4. — Église de Sion. Psautier Chludov.

précision et de détails. Si ces images se trouvaient non pas dans le même manuscrit, mais dans plusieurs manuscrits différents, on serait tenté d'y reconnaître des versions de date différente, la version la plus complète et précise venant la première chronologiquement. Le Psautier Chludov montre à quelles bévues on s'expose en adoptant des vues aussi simplistes.

Voici les principales images des sanctuaires de Terre Sainte, dans nos Psautiers.

Église de Sion, Mater omnium ecclesiarum.

Les n^{os} 1 à 4 appartiennent à l'illustration du Psautier Chludov ; les n^{os} 5 et 6, à celle du Pantocrator 61.

1. Fig. 1. — La première image (fol. 51) est dépourvue de légende, mais le mot Sion-Jérusalem est cité dans le Ps. 51 (52), 20 auquel cette image se rapporte. La personnification de la « sainte ville » se tient devant l'image de l'église. La miniature figure non pas une ville, mais une basilique chrétienne devant laquelle s'étend un portique à arcades. La basilique est couverte de charpentes, elle semble être à trois nefs (on voit le collatéral de gauche), et à trois absides (on en voit deux). Un long escalier (douze marches) conduit à l'entrée du portique — ou *atrium* latéral ; dans l'entrée est suspendu un rideau. Une tour se dresse à côté du chœur de la basilique. La colonnade du portique se dresse sur un mur élevé. Des arcs se suivent au-dessus des trois portes du collatéral (l'absence de meneaux indique bien des portes).

2. Fig. 2. — La deuxième image de cette même église est sur le fol. 86^v qui correspond au Ps. 86 (87), 5-7. L'image de la basilique est accompagnée de la légende *ΗΑΓΙΑ ΣΙΩΝ*. Dans ses grands traits, la peinture représente la même église, mais avec moins de soin et moins de précision. C'est toujours la basilique à trois nefs dont on n'en voit que deux, ainsi que deux absides (sur trois) ; la tour se dresse au même endroit ; des arcades surmontent les portes du collatéral, une cour précède latéralement la basilique ; la porte d'entrée et le grand escalier sont les mêmes. Mais la basilique est moins longue, il y a moins de fenêtres, et le collatéral ne présente que les trois portes (les petites fenêtres au-dessus des arcs sont omises), le portique a disparu, ainsi que le rideau, l'escalier compte moins de douze marches.

3. Fig. 3. — La troisième image fait partie d'une représentation de la Tentation du Christ. L'église en question remplace le Temple sur le toit duquel se tient Jésus. La peinture est au fol. 92 v., et elle sert d'illustration au Ps. 90 (91), 11-12, où il est question, comme lors de la Tentation, d'anges qui gardent le fidèle sur ordre de Dieu. Il n'y a aucune légende, mais cette église qui remplace le Temple où le tentateur conduisit Jésus ne peut être que l'église de Sion, qui s'élevait dans la ville haute (v. *infra*). C'est d'ailleurs la même basilique à trois nefs et trois absides, mais comme elle est vue d'un autre côté, on en voit les deux collatéraux et les trois absides. En admettant que le chœur de cette église était orienté normalement, c'est du N.E. qu'elle était figurée sur les deux premières peintures, et du S.E., sur la troisième. C'est probablement la raison pour laquelle on n'y voit plus la tour qui, selon les deux premières images, se dressait approximativement là où le spectateur est placé, dans le troisième cas. La même raison expliquerait l'absence de la cour à portique : celle-ci était du côté Nord. Tandis que, côté Sud, une porte précédée de 2-3 marches conduit directement dans le collatéral Sud, ce côté ne présente pas de grandes ouvertures rectangulaires. On n'y trouve que cette porte unique, surmontée d'un tympan garni d'une petite fenêtre.

4. Fig. 4. — La quatrième image reprend la légende *ΗΑΓΙΑ ΣΙΩΝ*. Elle est au fol. 79 r. et illustre le Ps. 77 (78), 68 et suiv., où il est question de la « montagne de Sion »

où Dieu « érigea son sanctuaire ». Cette fois le peintre a voulu insister sur la hauteur de la montagne, et cela l'obligea d'abréger son image du sanctuaire de Sion, d'autant plus qu'il eut l'idée d'y installer l'image de la Vierge avec l'Enfant. De l'architecture du sanctuaire il



FIG. 5 et 6. — Église de Sion.
Psautier Pantocrator 61.

ne resta qu'un édicule simple couvert d'un toit à dos d'âne, sans collatéral, à moins qu'on ne considère comme un souvenir de celui-ci la première rangée de fenêtre, au bas du mur latéral. Mais il garda la cour qui, ici, précède l'église du côté opposé au chœur (la vue est donc du Sud-Ouest). Elle a trois portes.

5. Fig. 5. — Image du Pantocrator 61 qui correspond au n^o 2 du Chludov.

6. Fig. 6. — Image du Pantocrator 61 qui correspond au n^o 3 du Chludov.

J'analyse ces deux peintures, en les comparant aux quatre peintures du Psautier Chludov (n^{os} 1 à 4) qu'on vient de voir.

Qu'est-ce qui nous fait penser que ces images figurent l'église de Jérusalem qu'on dési-

gnait par le nom de Sion ? Ce sanctuaire n'existe plus, mais les pèlerins et les auteurs du haut moyen âge en parlent, et une fouille déjà ancienne nous informe que cette église était une basilique à trois nefs. Les renseignements fournis par les textes (reproduits dans Vincent et Abel, *Jérusalem nouvelle* p. 421 et suiv., 472 et suiv.) permettent de situer cette église dans la partie la plus élevée de Jérusalem, au sommet de la ville haute, identifiée comme la Sion de David. Plusieurs de ces textes précisent : elle était à côté de la « Tour de David ». Nos miniatures sont d'accord avec ces renseignements : elles montrent une basilique à trois nefs qui occupe le sommet d'une colline et est flanquée d'une tour. Le grand escalier de nos images les plus explicites est également mentionné par des pèlerins. La cour au Nord de la basilique, qui apparaît sur plusieurs miniatures, correspond à une cour de couvent qui est visible sur la mosaïque de Madaba (Avi-Yonah pl. 7, fig. 12, 13, p. 56).

En revanche, la fouille a fait apparaître une basilique avec abside unique, tandis que les miniatures en montrent trois. Toutefois, on ne saurait se fier entièrement au plan dressé après la fouille (qui avait été faite rapidement et sans contrôle des archéologues résidant à Jérusalem, à l'époque de ces travaux), ce plan présentant le chœur de l'église de Sion reconstruite par les Croisés. Une fouille plus attentive aurait-elle fait apparaître les traces des absidioles ? ou bien notre miniaturiste, si attentif à certaines caractéristiques de la basilique de Sion, aurait-il trahi la réalité quant à l'aménagement du chœur ?

En elle-même la formule du chœur à trois absides nous est attestée par un certain nombre de basiliques paléochrétiennes. Mais jusqu'ici l'exemple le plus ancien ne remonte qu'à la deuxième moitié du v^e siècle (basilique de St-Syméon à Qaalat-Seman, près d'Antioche, vers 480). Or, résumant les renseignements fournis par les textes, Vincent et Abel attribuaient la construction de la basilique de Sion à la fin du règne de Constantin. Ces auteurs ne connaissaient pas nos miniatures ni les textes qui permettraient d'admettre une reconstruction de la basilique constantinienne à une époque postérieure. Mais le silence de ces sources écrites, rares et peu explicites, n'exclut pas, naturellement, des travaux de reconstruction plus ou moins importants. Il se pourrait aussi que le chœur de la basilique de Sion ait reçu son chevet à trois absides après les destructions causées par le sac de Jérusalem par les Perses, en 614, lors des travaux de restauration par les soins de l'abbé Modeste. Les textes qui en parlent sont muets sur ce point. On ne sait qu'une chose : la grande basilique de Sion, dans la ville haute, avait moins souffert que les sanctuaires du Golgotha.

Quelques détails sur nos miniatures confirment la confiance que nous pouvons avoir dans l'exactitude de ces images de l'église de Sion, dans la mesure où ces détails appartiennent à l'architecture paléochrétienne. Je pense aux portiques de la cour attenant au flanc Nord de la basilique et à une cour fermée par une enceinte, qui est devant la façade Ouest de l'église, et qui correspond à un *atrium*. Je pense encore à la présence de trois portes alignées, soit sur la façade latérale (n° 1 et 2) soit dans le mur d'enceinte de l'*atrium* (n° 4). Ces portes multiples et groupées trois par trois, à la façon des monuments triomphaux, apparaissent dans l'architecture paléochrétienne, et il en est de même quant aux dimensions considérables des fenêtres, ou encore au tympan en claire-voie qui surmonte la porte principale de la façade Ouest. On remarquera, à propos de ce dernier trait, que le peintre ne confond pas la forme obligatoirement rectangulaire des portes et la forme des fenêtres qui — selon la place qu'elles occupent — sont rectangulaires ou arrondies dans leur partie haute.

Tout compte fait, il y a de fortes chances à ce que nos images de l'église de Sion reproduisent un certain nombre de traits caractéristiques de la basilique réelle de ce nom qui se dressait dans la ville haute de Jérusalem.

Église de la Nativité à Bethléem.

Les Psautiers Chludov et Pantocrator 61 présentent une image de l'église de Bethléem, pour illustrer le verset 6 du Psaume 131 (Vulg. 132)⁶, où il est question d'Ephrata (lieu identifié avec Bethléem, où selon Michée, V, 1-2, devait naître le Sauveur). Les illustrations des deux manuscrits ont figuré l'église de Bethléem et, à côté de celle-ci, la crèche (en forme de grande boîte rectangulaire qui rappelle un sarcophage). Dans le Psautier Chludov, la crèche est surmontée d'un ciborium aussi haut que l'église ; dans le Psautier Pantocrator 61, la crèche se profile sur un fond de montagne qui évoque la grotte de la Nativité. C'est là, sous le chevet de la basilique, qu'on conservait et vénérait la crèche de Jésus (fig. 7 et 8).

La basilique de Bethléem, présente dans les deux cas, n'est pas figurée de la même façon. Le peintre du Psautier Chludov lui donne l'aspect d'un édifice à nef unique couvert de charpente, avec une porte percée dans le mur opposé au chœur et un chevet caractérisé par une abside latérale et une espèce de tour-lanterne au-dessus de celle-ci. On pourrait se demander si l'abside qui, sur l'image, semble latérale, n'apparaît pas à cet endroit en vertu d'une convention qui voudrait qu'on montrât simultanément trois côtés du même édifice. Si c'était le cas, l'abside représentée sur la miniature serait l'abside opposée à l'entrée et placée selon l'axe de la basilique qui va d'Ouest à Est. Mais cette interprétation nous semble infirmée, d'une part, par toutes les autres représentations des basiliques dans le même manuscrit (partout



FIG. 7. — Église de la Nativité à Bethléem.
Psautier Pantocrator 61.
Chludov



FIG. 8. — Église de la Nativité à Bethléem.
Psautier Chludov.
Pantocrator 61

6. La monographie H. VINCENT et F. M. ABEL, *Bethléem*, Paris, 1914, n'est plus utilisable pour l'étude de l'église de la Nativité, les fouilles anglaises de 1933-34 ayant renouvelé entièrement notre connaissance du sanctuaire constantinien. Cf. Bibliographie, plan et des-

cription dans GRABAR, *Martyrium I*, Paris, 1946, p. 245 et suiv., fig. 27. Ajouter : R. W. HAMILTON, *The Church of the Nativity Bethlehem. A Guide*. Jérusalem, 1947. La partie qui concerne l'architecture est très bonne.

l'abside est représentée d'une façon normale, à l'extrémité des neufs), et d'autre part, par la présence de la tour-lanterne. En effet, lorsqu'il s'agit d'une représentation de l'église de la Nativité, à Bethléem, on peut penser, soit à la basilique constantinienne, soit à l'église transformée par Justinien⁷. La tour-lanterne n'est imaginable que dans l'église transformée par Justinien. Or, celle-ci avait reçu un chevet triconque, et par conséquent une abside qui faisait saillie sur chaque façade latérale. La miniature représente peut-être l'une de ces absides latérales de la triconque, l'abside centrale étant remplacée par l'image de la crèche de Jésus sous un ciborium, c'est-à-dire par l'image de la relique qu'on conservait dans la grotte sous le chevet de l'église.

On notera en passant l'emplacement, les dimensions et la forme de la croix qui, sur la miniature, surmonte la façade d'entrée de l'église de Bethléem. Cette croix me fait penser à la grande croix fixée sur l'église qui figure sur l'un des reliefs de la porte de Ste-Sabine à Rome⁸.

La même église, dans la version du Psautier Pantocrator 61 (fig. 8), est représentée d'une façon différente et inusitée, mais avec le même souci de précision : on l'aperçoit du côté du chevet (c'est-à-dire du côté Ouest). On y retrouve le motif de la tour-lanterne qui se dresse au-dessus d'une abside éclairée de trois fenêtres. Mais cette fois il s'agit nettement d'une abside dans l'axe de l'église. Des deux côtés de l'abside, on voit la façade Ouest des collatéraux, avec leurs toits inclinés. N'était la tour-lanterne, on se croirait en présence de la basilique constantinienne. Cependant un détail retient l'attention et nous rappelle que les images des sanctuaires palestiniens, dans ces Psautiers du IX^e siècle, sont bien plus concrètes que les architectures du même genre dans d'autres peintures byzantines. En effet, contrairement à ce qu'on a vu sur les images de l'église de Sion, ce ne sont pas des absidioles, mais des portes qui flanquent la grande abside de la basilique. Chaque collatéral se termine, côté chevet, par une porte. C'est là un trait qui n'appartient qu'à l'architecture paléochrétienne⁹. A ma connaissance, les fouilles du chevet de l'église de la Nativité n'ont pas fait apparaître de portes de ce genre, mais l'état des fondations a pu ne pas permettre de les observer. Le témoignage de cette miniature serait donc à citer à côté de celui des pauvres vestiges mis à la lumière par les fouilles, par ceux qui se proposent de définir les formes initiales de l'église de Bethléem.

Sur la miniature du Pantocrator 61, la crèche (sans ciborium) est représentée à côté de l'église, et à une échelle aussi disproportionnée que dans la peinture du Psautier Chludov. Cette fois, elle est placée sur le fond d'une grotte taillée dans un grand rocher : le peintre a voulu évoquer ainsi le cadre topographique au milieu duquel on voyait la crèche, sous le chevet de l'église de Bethléem.

Tout compte fait, les deux images de ce sanctuaire nous ramènent à l'observation faite à propos des peintures de l'église de Sion : les illustrateurs de ces Psautiers sont également animés par le désir de représenter des sanctuaires palestiniens et d'en montrer les formes précises, mais c'est librement qu'ils disposent des modèles qui leur font connaître ces caractéristiques.

Quant à la date de ces modèles, je tends à admettre, pour les deux images de l'église de la Nativité, que ces modèles faisaient écho à l'édifice postérieur aux transformations de Justinien. C'est dans le même sens, on se souvient, que nous avons conclu à propos des modèles supposés des images de l'église de Sion à Jérusalem : VI^e-VII^e siècle. Ajoutons à cela

7. W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*. Aufnahmen von Max Hirmer, Munich, 1958, p. 105.

8. A. ORLANDOS, *Ἡ βασιλική*, II, p. 402-3, fig. 363.

cette observation qui concerne les deux images de l'église de Bethléem. Ce sanctuaire-écrin d'une relique célèbre est figuré en deux parties : édifice flanqué de la relique qui, en réalité, était déposée à l'intérieur de celui-ci. Il s'agit d'une convention. Or, celle-ci nous est connue par un monument du VI^e siècle, le pavement en mosaïque de l'église de Madaba, en Transjordanie. On y voit, par exemple, sur l'emplacement de Galgala où, guidés par Josué, les Israélites passèrent le Jourdain, l'image d'une église et à côté d'elle, alignées, les douze pierres qui permirent ce passage et qu'on vénérât à l'intérieur de cette église (Antonin, 13 éd. Geyer, p. 168. Avi Yonah, p. 36-37 pl. 1). Autre exemple sur la même mosaïque de Madaba : église de l'apôtre Philippe et devant celle-ci la représentation schématique du bassin circulaire où, selon la tradition, l'apôtre avait baptisé l'eunuque de la reine Candace (Avi Yonah, p. 67 pl. 8). Les miniaturistes des Psautiers byzantins du IX^e siècle ont appliqué le même procédé iconographique à leurs deux images de Bethléem, et cela ajouterait, selon nous, un argument en faveur du VI^e siècle. Ajoutons que, dans ces mêmes Psautiers d'autres scènes sont imaginées d'une façon analogue, c'est-à-dire en figurant côte à côte un édifice et un objet qui a été effectivement ou aurait pu être conservé comme une relique. C'est le cas du sarcophage devant le mausolée du Christ, ou de celui de Lazare à côté de son mausolée à lui. Ci-dessous nous nous arrêtons plus longuement à la première de ces images-types. Quant à la seconde, on voudrait attirer l'attention sur la façon inusitée de représenter la Résurrection de Lazare, dans ces Psautiers grecs du IX^e siècle, l'un des traits originaux de leur iconographie étant précisément la présence, devant le mausolée, du grand sarcophage (Pantocrator 61, fol. 29). La *memoria* de ce miracle du Christ ne conservait-elle pas, comme une relique, le sarcophage de Lazare ?

Saint-Sépulcre.

Dans une illustration qui semble particulièrement intéressée par les images des sanctuaires palestiniens, on s'attendrait à trouver, avant tout autre image de ce genre, des représentations de la rotonde du Saint-Sépulcre. D'autant plus que les modèles supposés des miniaturistes remonteraient au VI^e siècle environ, c'est-à-dire à l'époque des ampoules de Terre Sainte et de quelques autres monuments palestiniens où régulièrement la rotonde du Saint-Sépulcre apparaît dans la scène des Saintes Femmes au Tombeau. On s'attendrait à la retrouver dans nos Psautiers. Or il n'en est rien. Les illustrateurs des deux Psautiers se réfèrent souvent au tombeau du Christ et le représentent plus d'une fois, soit à propos de la scène des Saintes Femmes (Ps. Chludov, Ps. 43-44, 23-24, fol. 44, et Ps. Pantocrator 61, Ps. 79, 3, fol. 112), soit pour montrer le Christ se levant sur son lit de mort (Ps. Chludov fol. 9^v, Ps. 9, 33) ou sortant de son tombeau (Ps. Pantocrator 61 fol. 24^v et fol. 26^v) ; ou bien encore pour évoquer l'épisode des gardes du tombeau soudoyés par les Juifs (Ps. Chludov fol. 67^v Ps. 68 (69), 28). Mais ce n'est jamais la rotonde du Saint-Sépulcre qu'on représente, mais un édifice étroit et haut, de plan circulaire ou rectangulaire, coiffé soit d'une coupole soit d'un toit pyramidal plus ou moins pointu. Parfois, on dresse cet édifice sur un soubassement plus large (Ps. Chludov, fol. 9^v, Ps. 9, 33) où l'on indique clairement que la porte de l'édicule se trouve à une distance assez grande du sol (Ps. Chludov fol. 6, Ps. 7, 7), ou bien encore, on le couronne par un ciborium à colonnes et rideaux. Or, si aucun de ces détails n'évoque la rotonde constantinienne, tous ils appartiennent à l'architecture des mausolées de l'époque romaine et paléochrétienne. J'énumère ces traits de l'architecture funéraire des derniers siècles

de l'Antiquité : édicule élancé, parfois à étage (porte à une certaine hauteur du sol), soubassement large, en marches d'escalier, étage à claire-voie genre ciborium, toit pyramidal ou coupole⁹. Ce qui revient à dire que les illustrateurs des Psautiers du IX^e siècle étaient bien renseignés sur l'architecture funéraire de la fin de l'Antiquité, et ils n'ont pu l'être qu'à travers des peintures paléochrétiennes. Là encore on pourrait penser à des peintures du VI^e siècle environ, comme pour les autres sujets vus précédemment, et en nous disant : ces modèles devaient suivre une tradition iconographique indépendante de celle des ampoules de Jérusalem, qui faisait figurer la rotonde constantinienne à la place du tombeau du Christ. Que cette dernière façon d'imaginer ce tombeau n'était pas la seule en Orient, au VI^e siècle, la preuve nous en est apportée par deux miniatures syriennes du VI^e siècle, l'une dans l'Évangile de Rabula, où le tombeau du Christ a l'aspect d'un édicule funéraire antique, élancé et étroit coiffé d'un toit arrondi, et l'autre dans l'Évangile Paris syr. 33 où le même tombeau est un édicule étroit à toit pointu (la peinture est assez effacée)¹⁰. Plusieurs ivoires paléochrétiens offrent des figurations semblables : le tombeau du Christ est imaginé comme n'importe quel mausolée de l'époque, les iconographes n'étant pas d'accord — tout comme nos miniaturistes — sur le type précis à choisir dans la gamme des formules courantes d'édicules de ce genre¹¹.

Cette analyse des images du mausolée du Christ nous a fait constater, une fois de plus, une caractéristique suggestive des images de nos Psautiers : toutes les images du mausolée du Christ sont fidèles à l'architecture funéraire antique, mais les miniaturistes disposent librement de ce répertoire et varient les exemples qu'ils en tirent.

L'absence de la rotonde constantinienne parmi les images des sanctuaires palestiniens dans nos Psautiers est inattendue. Certains de nos confrères auraient peut-être tiré argument de ce fait négatif, pour conjecturer que le modèle des illustrateurs du IX^e siècle datait d'une époque antérieure à la construction de la rotonde du St-Sépulcre ou d'une époque voisine de 614 et des destructions que cet édifice subit alors du fait des Perses. Je préfère ne pas insister sur cet argument *ex silentio* en renvoyant, comme je l'ai fait, à des images contemporaines des ampoules de Jérusalem et également orientales, mais qui, elles aussi, ignorent la rotonde du St-Sépulcre : simultanément et dans la même région du monde chrétien, il y a eu plusieurs traditions iconographiques. Si celle des ampoules était sûrement suivie à Jérusalem, on ignore le rayon d'action de l'autre, sauf qu'elle a été connue en Syrie et qu'elle tenait à évoquer des sanctuaires de Jérusalem autres que la rotonde du St-Sépulcre.

Golgotha.

Une dernière image de sanctuaire chrétien de Jérusalem apparaît parmi les illustrations d'un seul des Psautiers du IX^e siècle, le Pantocrator 61. Au fol. 140 r., en marge du texte du Psaume 97 (Vulg. 98), 9, qui dit « prosternez-vous devant sa (de Dieu) montagne sainte », une peinture représente le sommet d'un rocher. A l'intérieur de celui-ci, dans une grotte on aperçoit le crâne d'Adam, et sur son sommet, une église. La légende dit KΠΑΝΙΟΒ

9. Bibliographie dans *Martyrium* I, p. 76 et suiv., 85, etc.

10. *The Rabula Gospels*. Ed. Urs Graf. Olten et Lausanne, 1959, fl. 13^a et fig. sur p. 16.

11. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, fig. 110, 11, 116, 215. On devrait faire observer que, dans les

Psautiers qui nous intéressent, les images des sanctuaires palestiniens apparaissent en dehors des scènes évangéliques, à la seule exception de la scène de la Tentation. En revanche, la rotonde de l'Anastasis, là où on la figure, est introduite dans la scène de la Résurrection du Christ (images palestiniennes du VI^e siècle).

ΤΟΠΙΟΝ (κρανίου τόπος), « le lieu du crâne », autrement dit le Golgotha (fig. 9). Il s'agit donc du sanctuaire chrétien qui occupe le sommet du Golgotha et que tous les pèlerins ont toujours distingué des deux sanctuaires dits l'un l'*Anastasis* (rotonde) et l'autre *Martyrium* (basilique).

Lors des grands aménagements à l'époque constantinienne, on avait établi une cour dallée entre la basilique du *Martyrium* et la rotonde de l'*Anastasis*. Dépassant les dalles de la cour, le sommet du rocher du Golgotha s'y élevait à une certaine hauteur garni d'une croix précieuse que Théodose II y dressa, peu après 400. Aucun pèlerin des IV^e-VI^e siècles ne dit expressément que ce rocher fut enfermé sous le toit d'un édifice, ce qui fait dire aux archéologues que le culte célébré *ante crucem* et *post crucem* se déroulait à ciel ouvert¹². En

revanche, les descriptions postérieures au sac de Jérusalem par les Perses, en 614, nous font comprendre qu'un édifice-écran abritait alors le rocher du Golgotha. Ainsi, on signale un lustre suspendu au-dessus du rocher¹³. Le pèlerin Arcul définit par un mot la forme de cette église (*quadrangulata*) et propose un schéma — très sommaire et insolite — du plan de ce sanctuaire. Si ce schéma a un rapport quelconque avec la réalité, il ne saurait correspondre qu'à une salle de fortune élevée immédiatement après le sac de 614, car son plan ne correspond à aucun type connu de sanctuaire chrétien. En revanche, il nous semble peu probable qu'un lieu saint de l'importance du Golgotha n'ait pas reçu un aménagement architectural entre le IV^e et le VII^e siècle, à l'époque des pèlerinages les plus fréquents, et des travaux d'architecture chrétienne les plus importants qu'on ait jamais connus. L'image du



FIG. 9. — Église du Golgotha.
Psautier Pantocrator 61.

Psautier Pantocrator 61 rend cette supposition particulièrement plausible, parce qu'on y voit un édifice de culte d'un type spécifique et rare, qui nous est attesté surtout pour les *martyria* paléochrétiens, principalement du V^e siècle. Le miniaturiste a rendu avec une précision rare les formes originales de l'édifice, qui présente deux parties essentielles, à savoir un noyau central de plan carré coiffé d'une coupole sphérique, et trois salles couvertes chacune par un toit à dos d'âne qui, partant des différents côtés du carré central, dessinent sur le sol et en élévation les branches d'une croix (la quatrième salle qui correspond à la quatrième branche de la croix n'est pas visible, sur la peinture). Notons quelques détails caractéristiques, qui témoignent de la précision de l'image : 1°) sous la coupole, la grande base carrée percée de fenêtres : elle fait penser à la « tour » carrée qui se dresse au-dessus du mausolée cruciforme de Galla Placidia ou de la chapelle-martyrium (?) dite du Christ Latome à Salonique, les deux du V^e siècle¹⁴ ; 2°) contrairement à ces édifices, celui de notre miniature superpose à la gaine carrée un tambour rond. C'est une combinaison qui rappelle Sainte-Sophie de Salonique, qu'on croit pouvoir dater du VII^e siècle¹⁵. 3°) Pour montrer que les salles qui

12. Textes réunis dans Vincent et Abel, l. c., 215-217.

13. *Ibid.*, p. 233 et suiv.

14. *Martyrium* I, fig. 85 et pl. VIII, 3.

15. Par exemple, DIEHL, *Manuel* I, fig. 54.

se détachent du noyau central de l'édifice partent chacune d'un autre mur du carré du milieu, le miniaturiste a tenté de montrer trois des quatre côtés de la gaine sans le tambour. On ne saurait donc douter du plan « en croix libre » de l'édifice représenté. 4^o) A l'extrémité de ces salles est aménagée une ouverture ; rectangulaires et dépourvues de meneaux, ces ouvertures font penser à des portes, plutôt qu'à des fenêtres. Tout compte fait, on reconstitue un édifice en croix libre avec tour-lanterne centrale et peut-être des portes à l'extrémité de chacune des branches de la croix. Comme on voit, c'est un édifice du type consacré de sanctuaire commémoratif, *martyrium*, *memoria*, mausolée, dont plusieurs exemples de la fin du IV^e et du V^e siècle nous offrent la version la plus simple : *martyrium* d'Antioche-Kaoussié, *memoria* du Puits de Sihem (ou de Jacob), petits mausolées de Galla Placidia à Ravenne et anonymes à Chersonèse, en Crimée (les grands *martyria* cruciformes, genre Saint-Jean à Ephèse et Saints-Apôtres à Constantinople, présentent des versions plus compliquées du même type d'édifices commémoratifs). Ce sont les plus anciens de ces édifices qui ont une porte à chaque extrémité de la croix (Antioche-Kaoussié, Puits de Sihem, un exemple à Chersonèse¹⁶).

Étant donné la précision surprenante de l'image, dans le Pantocrator 61 (et la présence, dans ces Psautiers, d'autres images originales des sanctuaires palestiniens), le témoignage de cette miniature me paraît valoir un texte. Il nous invite à joindre à la liste des sanctuaires commémoratifs de la Jérusalem paléochrétienne un petit (étant donné l'étendue réduite de l'espace entre l'*Anastasis* et le *Martyrium*) édifice en forme de croix libre, qui abritait le sommet du Golgotha laissé apparent sous la tour-lanterne centrale. Nous ignorons la date à laquelle ce sanctuaire aurait été élevé, et notamment si c'est avant ou après l'érection de la grande croix en argent que Théodose II fit placer en souvenir de la croix du crucifiement. Les deux sont possibles, et pour mieux imaginer cette croix au milieu d'une église à plan central, il faut se rappeler de l'emplacement d'une croix semblable au milieu de l'église-martyrium dédiée à la Sainte Croix par les Géorgiens, au VII^e siècle, à Mtzhet¹⁷. C'est sous le toit de cet édifice cruciforme, peut-être dans l'une ou l'autre des salles en croix, qu'on a pu installer les chapelles du Sacrifice d'Abraham ou du Partage des vêtements dont les pèlerins mentionnent la présence auprès du Golgotha. Les Grecs et les Orientaux n'oublient pas de rappeler — comme notre miniature — que le tombeau d'Adam se trouvait sous le sommet du Golgotha.

Ainsi la miniature du Pantocrator 61 nous permet d'identifier et de joindre aux autres un *martyrium* important de Jérusalem, celui de la Sainte-Croix du Golgotha. On mesurera l'intérêt de cette conclusion en pensant à tous les autres sanctuaires commémoratifs de la même forme, dont quelques-uns (surtout en Transcaucasie) dédiés à la Vraie Croix, et d'autres, aux apôtres et aux saints. Car tous ces monuments cruciformes, à travers la chrétienté, ont pu dériver, directement ou indirectement, du sanctuaire qui, au sommet du Golgotha, servait à glorifier la croix à l'endroit même du crucifiement. Il est satisfaisant pour l'esprit de penser que les *martyria* cruciformes des apôtres et martyrs devaient leur forme symbolique à un prototype aussi indiqué que la *memoria* du Golgotha élevée à la gloire de la croix : n'est-ce pas la passion du Christ que renouvelait chaque passion d'un fidèle-martyr ?

Autre conséquence : dans un article célèbre¹⁸ sur l'iconographie des types architecturaux du haut moyen âge, M. Richard Krautheimer a montré la continuité de la tradition qui liait les unes aux autres les églises qui, en pays latins, passaient pour des imitations d'un sanc-

16. *Martyrium* I, p. 152 et suiv., fig. 79, 80.

17. *Ibid.*, p. 84 et suiv., pl. IX, 3.

18. R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an « Iconography of Mediaeval Architecture »*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* V, 1942, p. 1 à 34.

tuaire de Jérusalem. Ce modèle, croit-on toujours, devait être la rotonde du Saint-Sépulcre, et parfois c'est à l'*Anastasis* effectivement que se sont référés les architectes latins du moyen âge. Mais cela n'a pas été nécessairement le cas toujours. M. Krautheimer établit ses comparaisons en commençant par l'église de Paderborn qui précisément est cruciforme et est dédiée à la Vraie Croix. Je pense que, dans ce cas et dans d'autres semblables, c'est plutôt le martyrium cruciforme de la Sainte-Croix du Golgotha qui a dû avoir servi de modèle. La miniature du Pantocrator 61 nous restitue, croyons-nous, le prototype de tous les sanctuaires cruciformes dédiés à la Vraie Croix.

En résumé, les Psautiers Pantocrator 61 et Chludov ont été illustrés dans un atelier (et cela augmente les chances de notre hypothèse selon laquelle il s'agit du même atelier), où l'on disposait d'un certain nombre d'images des sanctuaires célèbres de la Terre Sainte. Ces images étaient anciennes, pré-iconoclastes, ou des copies d'images de ce temps, et elles reproduisaient avec plus de précision qu'ailleurs les caractéristiques de chacun de ces sanctuaires.

On aurait pu se demander si ces images-modèles faisaient partie d'un cycle des illustrations du Psautier que les peintres du IX^e siècle ont trouvé dans des manuscrits antérieurs à l'Iconoclasme et qu'ils auraient repris dans leur propre œuvre, ou si ces images-modèles, transmis séparément, ont été intégrés dans le cycle du Psautier par les soins des miniaturistes du IX^e siècle ? Dans le premier cas, l'âge et l'origine des prototypes de ces images d'architectures nous renseigneraient sur l'âge et l'origine du cycle dans sa partie essentielle. Dans le second cas, le sort des uns n'est pas lié au sort des autres. Or, selon moi, c'est la seconde alternative qui — du moins au stade où en est mon étude de ces peintures — me paraît la plus vraisemblable. Il me semble, en effet, que si les images des sanctuaires de Terre Sainte avaient été intégrées dans le cycle des Psautiers à une époque antérieure, on verrait les mêmes images de ces sanctuaires aux mêmes endroits. Or, dans chacun des deux manuscrits ces images sont différentes et si parfois on trouve des représentations des sanctuaires de Terre Sainte en marge des mêmes psaumes, l'iconographie des édifices n'est pas la même. Pareille situation devrait correspondre à un travail parallèle mais indépendant, avec recours à des modèles semblables mais pas nécessairement les mêmes, quoique inspirés par le même intérêt pour les sanctuaires de Terre Sainte.

Pourquoi cet intérêt à Constantinople à l'issue de l'Iconoclasme ? Il se pourrait que, une fois l'interdiction du recours aux images religieuses levée, on ait fait appel à des manuscrits illustrés conservés en Palestine, au-delà des frontières de l'Empire et par conséquent épargnés par les persécutions iconoclastes. Mais il se pourrait aussi que parmi les vainqueurs de 843, on ait cultivé plus qu'avant la vénération pour la Terre Sainte et ses sanctuaires, et cela en raison de leur témoignage sur la vie terrestre du Christ et par conséquent en faveur des images divines que l'incarnation a rendu légitimes à jamais. On se rappelle en tout cas de l'intérêt que le patriarche Photios, porte-parole savant des orthodoxes, dans la seconde moitié du IX^e siècle, portait à la Terre Sainte et à ses sanctuaires vénérables¹⁹. Vue sous cet angle, l'illustration de nos Psautiers se voit rapprochée, par un nouveau lien, de l'œuvre de Photios.

Ainsi que nous le disions au début de cet article — et nous venons d'y revenir à propos des scènes anti-iconoclastes — les illustrations marginales des Psautiers du IX^e siècle ont une

19. J. HERGENRÖTHER, *Photius Patriarch von Constantinopel*, II. Ratisbonne, 1867, p. 602, note 51. Renvoi à la question 107 à Amphiloque, d'après Ch. PAPADOPOULOS, *Histoire de l'Église de Jérusalem*, p. 339 et suiv. Vincent et Abel, *l.c.*, p. 236 et suiv. Photios s'intéressait vivement aux lieux saints de Palestine et

se documentait auprès des voyageurs : ἡ μὲν οὖν ἐν τῷ τόπῳ παρὰ τῶν ἀκριβοῦς τὸν μακάριον ἐκεῖνον τόπον μελέτην βίου ποιησαμένων ἀνεμάθομεν.

Dans Migne (P.G. 101), la question 107 à Amphiloque est différente, sans rapport avec les sanctuaires de Palestine.

particularité que je crois significative : elles s'apparentent étroitement mais ne dépendent pas les unes des autres. Et encore, ces grands recueils de peintures qui commentent les psaumes ont été réalisés en puisant à des sources diverses, les unes récentes (scènes anti-iconoclastes) et les autres bien plus anciennes (v. reflets du style antique), mais chacun des psautiers conservés, de dates voisines, ne répète exactement ni les mêmes images ni les mêmes détails iconographiques. C'est ce qui m'a fait supposer, et je le suppose toujours, que ces manuscrits illustrés ont été copiés et décorés dans une officine importante, où l'on disposait de modèles divers, c'est-à-dire d'une bibliothèque de livres de luxe d'âges différents, et qui pouvait être chargée de la réalisation de séries de livres illustrés analogues destinés à la diffusion. Toutes ces conditions me semblent réunies dans les officines que dirigeait le patriarcat, à l'époque qui suivit le Triomphe de l'Orthodoxie, et surtout sous le règne de Photios qui continuait la lutte contre les Iconoclastes, et pouvait donc avoir favorisé le rappel des discordes antérieures à 843, mais aussi la confection en série de psautiers commentés par des images, lui qui, on le sait, avait composé lui-même des commentaires écrits des psaumes (dont malheureusement on ne conserve que des fragments)²⁰.

Nota.

Si les images d'un même sanctuaire, notamment de l'église de Sion, ne sont pas identiques, dans le même manuscrit (v. pour Psautier Chludov, page 47), les écarts sont plus grands lorsqu'on passe d'un manuscrit à l'autre. En comparant les unes aux autres les images de l'église de Sion, dans le Psautier Chludov, nous avons remarqué que ce qui les distingue les uns des autres, c'est la précision inégale avec laquelle on les figure et le point de vue auquel on se place pour les représenter. Autrement dit, il n'y a pas de désaccord dans les caractéristiques attribuées aux différentes images du même édifice, mais des présentations différentes d'une architecture qui peut être la même.

Cette même conclusion nous paraît également valable lorsque l'on compare les images de l'église de Sion, dans le Psautier Chludov et le Psautier Pantocrator 61. Les deux représentations de cet édifice que le second de ces manuscrits nous offre à propos des mêmes psaumes que le psautier Chludov (Ps. 86, 5 et Ps. 90) se ressemblent étroitement (fig. 1 à 4, 5 et 6).

On notera plus particulièrement la présence d'une tour, dans la première de ces peintures, ainsi que les trois fenêtres de l'abside et le mur d'enceinte devant la basilique, et d'autre part l'absence de la tour, sur les deux peintures de la Tentation. Ces deux séries d'images sont manifestement apparentées, mais comment établir les liens précis de cette parenté ? L'examen des images de la Tentation nous permet de répondre : c'est l'image du psautier Chludov qui est plus correcte, car l'absence de la tour auprès de la basilique s'explique par le point de vue choisi pour cette image (v. supra p. 48). La tour de David était visible lorsqu'on regardait la basilique du côté Nord, comme l'avait fait l'auteur des figures 1, 2 et 6, mais point, si on la regardait du côté Sud, comme c'était le cas du peintre de la figure 3 (Chludov). C'est ce que semble avoir ignoré le peintre de la figure 6 : il a bien repris le schéma général de la figure 3, mais en inversant l'orientation de la basilique. Or, celle-ci aurait dû, en ce cas, être accompagnée de l'image de la tour de David. Ce que le peintre n'a pas fait, son comportement général vis-à-vis des thèmes architecturaux témoigne de moins de liberté que chez

20. HERGENRÖTHER, *l.c.*, III, p. 71. Dans la longue série des « questions à Amphiloque », on trouve bon nombre de commentaires de psaumes (Migne, P.G., 101).

l'illustrateur du Psautier Chludov (je fais bien remarquer que, dans le cas présent, je ne parle que des images de l'église de Sion). Ce dernier a su quelquefois être plus précis et plus informé, et changer le point de vue sous lequel il montre le même édifice. Tandis que le peintre du psautier Pantocrator 61 a donné à ses images de la même architecture une allure plus schématique, et il l'a montré toujours du même côté, comme un « cliché » immuable.

L'image de l'église de Bethléem n'est pas la même, dans les deux manuscrits (fig. 7 et 8). Mais je ne vois pas la conclusion qu'on pourrait en tirer quant au rapport entre les peintures des deux manuscrits.

L'image du Golgotha n'existe que dans le Psautier Pantocrator 61 (fig. 9).

Enfin, il n'est pas sans intérêt de faire observer la position du peintre du Psautier dit de Bristol (Brit. Mus. add. 40731) par rapport aux illustrateurs des Psautiers Chludov et Pantocrator 61, quant à la représentation des sanctuaires palestiniens. On se rappelle qu'il s'agit d'un manuscrit nettement postérieur (x^e-xi^e siècle) dont les images doivent beaucoup à diverses versions des illustrations plus anciennes. Certaines images d'édifices y remontent à des modèles du genre Psautiers Chludov et Pantocrator 61, mais on les traite différemment, avec ou sans modifications. Ainsi, fol. 154, le Temple de la scène de la Tentation dérive sûrement d'une peinture du ix^e siècle : c'est une basilique sans coupole et avec un collatéral, comme dans les miniatures que nous reproduisons. Par contre, fol. 100 v. et 263 v., la basilique est surmontée d'une coupole sur tambour, cette coupole ayant été manifestement ajoutée par l'illustrateur du Psautier Bristol, qui ne se souciait plus de montrer des édifices palestiniens concrets. Sur la miniature de fol. 100 v., en outre, on observe une confusion évidente. On y voit, en effet, à côté de l'église désignée comme Sion 'H CIΘN IE'AHM le ciborium de l'image de l'église de Bethléem, dans le Psautier Chludov. Mais l'église même, malgré une coupole interpolée par l'illustrateur du Psautier de Bristol, ne présente pas moins des arcades sur la façade latérale, motif qui remonte sûrement à une image de la basilique de Sion, dans le genre de notre figure 1 (Psautier Chludov). Bref, les édifices palestiniens du Psautier Bristol perdent manifestement le caractère précis qu'ils avaient dans les miniatures des Psautiers Chludov et Pantocrator 61.

2. QUESTIONS DE DATES

Cela fait près d'un siècle que les historiens de l'art connaissent les illustrations marginales de certains psautiers byzantins, et notamment les peintures des trois manuscrits les plus anciens de ce groupe, à savoir le Pantocrator 61, le Paris grec 20 et le Psautier Chludov, et tous ils étaient et sont d'accord¹ pour dater les enluminures de ces derniers, soit du ix^e soit à la rigueur de la première moitié du x^e siècle². Il s'agit au fond d'une seule

1. Bibliographie exhaustive : V. N. LAZAREV, *Istoria vizant. Zivopisi*, Moscou, 1947, p. 297, cf. p. 78. Références essentielles KONDAKOV, *O miniatyurach... Ps. Chludova* (1878) ; TIKKANEN, *Psalterillustration im Mittelalter* (1895) ; MILLET, *Art byz.* dans M. MICHEL, *Hist. de l'art* I, 1 (1908) ; WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei d. IX. u. X. Jh.* (1934) et les articles de N. MALICKIJ, cités par LAZAREV.

2. Je ne tiens aucun compte de l'opinion de GRUNDIJS (*Byzantion* XXV-XXVII, 1957, p. 591 et sq.) qui déclarait inexistantes toutes les conclusions des historiens

de l'art byzantin, ceci pour pouvoir dire qu'aucun des psautiers du groupe envisagé n'était antérieur au xi^e siècle. On sait que ce théologien, aussi irascible que peu renseigné en matière d'iconographie et d'art, essayait désespérément de sauver une thèse imprudemment avancée par lui dans une autre publication et que le témoignage des psautiers du ix^e siècle rendait caduque. On jugera du niveau de cet article de GRUNDIJS en reproduisant le terme par lequel il croyait définir la science de deux des plus grands critiques de l'art médiéval, au xix^e siècle, KONDAKOV et TIKKANEN : « des cacologies ».

et même datation, l'hésitation entre le IX^e et le X^e siècle n'exprimant qu'une chose : l'incertitude des données paléographiques, pour le haut moyen âge, et — lorsque la datation repose sur l'examen des images — la rareté extrême des peintures datées de cette époque, ainsi que la variété des œuvres conservées (ce qui ne permet pas de se servir d'une œuvre pour en dater une autre).

Mais si toutes ces incertitudes expliquent la prudence des historiens d'art qui attribuent les trois psautiers sus-nommés soit au IX^e, soit au X^e, soit au IX^e-X^e siècle, ils s'accordent parfaitement en séparant ces trois manuscrits des autres manuscrits connus de psautiers illustrés à peintures marginales, qui sont tous des œuvres du XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e siècle, et dont les images remontent, par des voies diverses, aux images des trois psautiers les plus anciens. Ceux-ci s'apparentent étroitement les uns aux autres, sans qu'on puisse les faire dépendre l'un de l'autre. C'est l'esprit de ces images, leur façon de refléter ou de commenter le texte des psaumes et leur art, c'est-à-dire les conventions de style et la technique, qui sont très semblables dans ces trois manuscrits. Cette parenté se manifeste de mille façons, mais tout particulièrement si on les compare, en bloc, aux illustrations analogues des psautiers du XI^e siècle et des siècles suivants. Les premiers reflètent un art encore antique par son esthétique et ses procédés ; tandis que les seconds adoptent invariablement le style byzantin proprement médiéval, qui se fixe peu après l'an mille et reste depuis. Bref, l'antériorité des trois manuscrits attribués au IX^e-X^e siècle repose sur des observations solides. N'empêche qu'on serait content de voir quelqu'un montrer systématiquement ce que depuis Kondakov, Tikkanen, Millet, on connaît d'une façon générale, à savoir que les peintures des psautiers du XI^e siècle et postérieurs copient celles des psautiers du premier groupe, l'inverse étant exclu.

En dehors de la paléographie et de l'art des illustrations, c'est l'histoire qui a fait attribuer les psautiers les plus anciens au IX^e-X^e siècle. En effet, dans deux d'entre eux (le troisième, celui de Paris, étant incomplet, son témoignage sur ce point est nul), le Chludov et le Pantocrator, on trouve plusieurs images qui évoquent des personnages et des événements de la première moitié du IX^e siècle. Autrement dit, si antiquisantes qu'elles soient, les illustrations de ces manuscrits ne sauraient être antérieures à ces événements.

Jusqu'à une date récente, l'accord des historiens de l'art allait plus loin. Les images « historiques » en question évoquaient la seconde poussée de l'iconoclasme et proclamaient le triomphe des orthodoxes. Or, cette victoire n'allait être acquise qu'en 843, et c'est alors seulement qu'il est permis d'imaginer la création d'un recueil d'images religieuses, comme le sont ces psautiers. On concluait donc, toujours d'un commun accord : cette illustration a dû être créée après 843 et probablement peu après la victoire de l'orthodoxie proclamée à cette date. Nul ne sait évidemment de quelle durée était la période pendant laquelle ce triomphe était assez actuel, pour favoriser la création de ces images et leur incorporation dans le psautier. Les décennies qui suivent immédiatement 843 paraissent *a priori* les plus favorables, mais comme dans les années 60 du IX^e siècle, il a fallu réunir de nouveaux conciles, pour condamner l'iconoclasme, la fin de ce siècle, voire le début du X^e n'était pas à exclure, d'autant plus que cette chronologie concernait les manuscrits conservés, mais non pas nécessairement la création de l'illustration du psautier telle qu'on le trouve dans les manuscrits présents.

Tout compte fait, l'opinion communément reçue, depuis Kondakov et Tikkanen, et maintenue dans les publications par G. Millet, Diehl, Wulff, Weitzmann, Dalton, Morey et d'autres (y compris l'auteur de ces lignes), voit dans l'illustration marginale des psautiers byzantins, telle qu'on la trouve dans les trois premiers manuscrits conservés et dans ceux qui en dépendent, une création de la période qui a suivi de près la fin de la crise iconoclaste et la victoire de

l'orthodoxie. Cette unanimité tient certainement à ce que des recueils d'images religieuses aussi importants auraient trop peu de chances d'avoir été réalisés du temps de l'interdiction de ce genre d'images.

Les divergences entre les opinions énoncées par ces critiques et historiens de l'art ne concernent qu'un problème moins brûlant, celui de la période plus précise à laquelle on pouvait attribuer cette illustration. A dire vrai, des recherches dans ce sens sont peu nombreuses, et elles ont été rarement plus approfondies. Kondakov ne suggère qu'un *terminus post quem* : 847 qui est l'année du transfert à Constantinople du corps du patriarche Nicéphore, qui semble avoir été canonisé à cette date (l'illustration du psautier comprend des images de ce patriarche, en saint nimbé). G. Millet semble avoir hésité entre le témoignage relevé par Kondakov et le rôle possible de Photios dans l'élaboration de cette illustration³. Je crois avoir été le seul à tenter une datation plus précise (premier règne de Photios : 858-866), en citant mes arguments en faveur de cette hypothèse⁴. J'y reviens à la fin du présent article.

Ajoutons que chez tous les auteurs que je viens de citer la distinction n'est pas faite *expressis verbis* entre l'illustration du psautier telle qu'on la trouve dans les trois manuscrits conservés du IX^e siècle, et ces manuscrits eux-mêmes (contrairement à ce qu'on trouve p. 57 de ce recueil, dans l'étude d'I. Ševčenko). Certes la plupart de ces auteurs supposent que les peintures qu'ils trouvent dans ces manuscrits reflètent des sources bien plus anciennes et différentes. Mais ils ne disent pas *expressis verbis* que les cycles des manuscrits que nous connaissons peuvent avoir été composés pour d'autres manuscrits, contemporains ou antérieurs, ce qui crée une certaine confusion possible : la datation proposée concerne-t-elle l'illustration du genre que nous font connaître les manuscrits conservés, ou l'illustration qui appartient aux plus anciens de ces manuscrits. L'auteur de ces lignes, pas plus que ses prédécesseurs, n'a pas été suffisamment clair sur ce point, son étude des images contenues dans les Psautiers en question étant typologique. Ce qui m'a intéressé c'est la signification des images, en fonction de l'iconoclasme byzantin, et non pas le moment précis de l'invention de chacune d'elles. J'ai penché en faveur du règne de Photios pour une série de raisons qui m'ont semblé d'autant plus valables qu'elles s'entr'étaient en quelque sorte⁵. Les psautiers conservés, de dates très voisines, très apparentés en tout et spécialement dans ce qu'ils offraient comme polémique anti-iconoclaste par l'image, me suggéraient non pas la création d'un prototype qu'auraient suivi des répliques (nos manuscrits rentrant dans cette catégorie), mais l'existence d'une officine où l'on fabriquait « en série » des psautiers illustrés de la même façon et à l'aide d'images semblables, mais presque jamais identiques. Les répliques du XI^e siècle et suivants copient parfois — en l'interprétant — tel manuscrit du IX^e siècle, mais ce n'est pas ce que permettent de supposer des manuscrits du IX^e, par rapport à un prototype commun (qui me semble improbable). N'empêche évidemment que l'officine supposée a pu faire usage d'images plus anciennes, que ce soit pour des scènes tirées de l'Écriture ou pour des images qui évoquaient la lutte pour et contre les icônes avant 843.

En résumé, si certains auteurs en étaient restés à des chronologies plus sommaires, tandis que d'autres ont essayé de les préciser, et si les uns et les autres n'avaient pas distingué avec assez de rigueur la date de la création initiale du cycle des illustrations marginales du psautier et celles des plus anciens exemples conservés de ces illustrations, l'accord restait entier quant à la période plus générale qui avait vu naître ce genre de psautiers enluminés : la

3. MILLET, *Art. byz.* p. 226.

4. GRABAR, *Iconoclasme byzantin*. p. 196-197, 225-226, 233.

5. V. notre précédente.

période qui a suivi immédiatement la fin de la querelle des images (en 843). La raison de cette unanimité est évidente : ce n'est qu'en période d'une « paix des images » qu'on peut imaginer la réalisation d'un grand cycle d'images iconographiques, et plus encore la multiplication de recueils iconographiques de ce genre, y compris des images qui représentent et ridiculisent les Iconoclastes.

C'est une opinion « révolutionnaire » de ce point de vue que vient d'exprimer Anatole Frolow, qui nous a habitué d'ailleurs à des hypothèses de ce genre, propres à provoquer une « révision déchirante » des doctrines communément reçues⁶. Selon M. Frolow, les Psautiers du IX^e siècle seraient non pas postérieurs à 843, mais antérieurs et par conséquent contemporains de la dernière période iconoclaste, à Byzance. Il précise : entre les années 815 et 837. Comme les auteurs que j'ai mentionnés plus haut, M. Frolow ne s'exprime pas avec assez de clarté, pour nous permettre de décider s'il attribue cette date seulement au « cycle polémique des psautiers à décor marginal » (p. 29) ou à « l'illustration des psautiers du type Chludov » (p. 214) ; la dernière formule étant ambiguë à son tour (s'agit-il de la date de l'exécution des trois manuscrits mentionnés présentant cette « illustration », ou de la date de la création de l'illustration dont des exemples « nous sont conservés dans les trois manuscrits en question » ?). Quoi qu'il en soit de cette deuxième incertitude, l'article dans son ensemble m'a fait admettre que c'est bien l'ensemble de l'illustration de ces psautiers (et pas seulement le cycle anti-iconoclaste) que M. Frolow croit devoir dater d'« avant 837 ».

S'il n'avait proposé de retenir cette datation que pour le cycle anti-iconoclaste, sa thèse aurait rejoint une hypothèse de Tikkanen selon lequel l'illustration fut bien composée après le triomphe de l'orthodoxie, mais en y introduisant quelques images créées avant le milieu du siècle. Sans la faire mienne, cette opinion ne me paraît pas insoutenable, et cela : 1^o) parce que l'illustration du psautier dans son ensemble est apparemment une œuvre complexe qui fait appel à bien des sources iconographiques différentes ; dans le nombre, il a pu y en avoir qui remontaient aux premières décades du IX^e siècle ; 2^o) parce que les personnalités byzantines mises en cause par les images historiques de caractère polémique anti-iconoclaste appartiennent toutes sans exception à l'époque indiquée par M. Frolow (815-837) (v. *infra* ce qui nous arrête malgré tout, pour accepter cette hypothèse).

Mais nous nous opposons absolument à accepter la datation proposée par A. Frolow, s'il l'applique, comme il semble, à l'illustration des psautiers du IX^e siècle dans son ensemble, qu'il ait en vue la création première de cette illustration ou *a fortiori* les trois manuscrits conservés.

L'hypothèse de M. Frolow a pour origine un fait indéniable : de toutes les personnalités qui se sont distinguées pendant la Querelle des images, depuis ses débuts (726) jusqu'au triomphe de l'orthodoxie (843), les miniaturistes n'en relèvent qu'un très petit nombre et seulement celles qui ont été actives au début de la seconde poussée de l'iconoclasme. C'est bien la raison pour laquelle Tikkanen admettait la présence, dans les Psautiers postérieurs à 843 de figurations anti-iconoclastes créées précédemment. M. Frolow rappelle le rôle de chacun des protagonistes des images conservées dans les événements du début du siècle, et rien n'est plus utile. Mais pour en arriver à attribuer à cette époque, non seulement les quelques images

6. Le *Znamenie de Novgorod*, dans *Revue des Études slaves*, XXIV, 1948, p. 67-81 et XXV, 1949, p. 45-72. La *déviation de la 4^e Croisade vers Constantinople*, dans *Revue de l'histoire des Religions*, CXLV, n° 2, p. 167-187, et n° 3, p. 67-89. L'*origine des miniatures du Ménologe du Vatican*, dans *Recueil des travaux de l'Ins-*

titut d'Études Byzantines de Belgrade, n° 6, 1960, p. 29-41. La *date des mosaïques de Daphni*, dans *IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* Ravenne, 1962, p. 295-299. La *renaissance de l'art byzantin au IX^e siècle et son origine*, *ibid.* p. 269-295. L'*origine des personnages hanchés dans l'art gothique*, dans *RA*, 1965, p. 65-82.

anti-iconoclastes qui ont pour protagonistes principaux le patriarche orthodoxe Nicéphore, et son adversaire iconoclaste, le futur patriarche Jean le Grammairien, appelé par le sobriquet de Jannis, il n'avance que des considérations *ex silentio* : l'illustrateur n'évoque que des hommes et des événements qui se placent entre 815 et 837, donc il exécuta ces peintures à cette même époque, sinon (notamment s'il composait ses illustrations après 843), il aurait figuré le patriarche Méthode (843-46)⁷, qui amena le Triomphe des orthodoxes, en 843 ; il aurait figuré l'impératrice Théodora, elle aussi auteur de cette victoire ; un artiste de la seconde moitié du IX^e siècle aurait pu figurer encore le grand Concile anti-iconoclaste de 787 et l'assemblée de 843 qui mit fin à l'Iconoclasme, ainsi que divers héros de la lutte pour les images, aussi méritoires que Nicéphore, comme par exemple Théodore Studite, Théodore dit Graptos et son frère, ainsi que Lazare, et d'autres encore, parmi lesquels les grands patriarches Germain et Tarasios.

Les constatations que M. Frolow a faites en regardant les peintures de deux de ces manuscrits n'ont certainement pas échappé à aucun historien de la miniature byzantine. Mais des arguments « négatifs » de ce genre, on le sait, n'ont généralement aucune valeur, et rien ne le confirme mieux, dans ce cas précis, que l'absence, non seulement de personnalités et d'événements *postérieurs* à l'époque de Nicéphore et de Jannis, mais aussi d'événements et de personnalités qui, chronologiquement, sont *antérieurs* à cette époque, tels les patriarches Germain et Tarasios, ou le concile de 787 et ceux qui l'avaient présidé, Irène et Constantin (l'iconographie postérieure ne manque jamais de les figurer à leur place, lorsqu'elle entreprend d'évoquer le « Triomphe de l'orthodoxie »). Les orthodoxes du début du IX^e siècle, ceux qui selon M. Frolow avaient créé cette illustration du Psautier, auraient plus de raisons encore (à cause de la date rapprochée) de rappeler ce grand concile de 787, qui à cette époque semblait avoir réglé définitivement le sort de l'iconoclasme.

Comment savoir pour quelles raisons ces images n'ont pas été incluses dans leur cycle ? Très manifestement nous ne sommes pas armés pour expliquer ce silence, et notre exemple montre précisément que la méthode proposée par M. Frolow, pour expliquer l'absence de reflets des événements et des personnalités byzantines de la période 837-843 (ou 846), est impuissante à nous aider.

Mais il est dans nos moyens de poser cette autre question : l'illustration du psautier avait-elle pour but d'évoquer systématiquement la lutte entre orthodoxes et iconoclastes ? Car c'est à cette condition évidemment qu'on pourrait s'étonner de ne pas trouver tel personnage et tel événement parmi les illustrations du psautier, et au contraire d'y constater la présence de tels autres. M. Frolow dit bien (p. 216) : « Le propos essentiel était de dénoncer les méfaits des iconoclastes, etc. ». Mais cette intention ne concerne qu'un nombre restreint de miniatures qui d'ailleurs n'avaient pas, pour dénoncer les méfaits des iconoclastes, à les évoquer tous ni à rappeler, systématiquement, ceux qui en étaient les auteurs ainsi que leurs adver-

7. P. 125 de son article, M. FROLOW propose d'identifier avec le patriarche Méthode, l'empereur Michel III et l'impératrice Théodora, trois personnages anonymes — un évêque et un couple princier — que l'on voit au fol. 48 du psautier de l'an 1066 au British Museum. L'illustration de ce manuscrit dépend de celle des psautiers que nous étudions ici, mais la complète parfois. Selon M. FROLOW, il en serait ainsi, dans le cas de cette miniature qui figurerait des héros de 843 absents dans l'illustration des manuscrits du IX^e siècle. L'hypothèse n'est peut-être pas à écarter nécessairement, mais l'absence de noms auprès des trois personnages en ques-

tion semble inexplicable. Si, avec M. FROLOW, on supposait qu'il s'agit d'une espèce de réparation ou de remise à l'honneur des auteurs du « Triomphe de l'orthodoxie ». Je suis plus tenté par une supposition de M^{lle} S. DER NERSESSIAN qui, partant d'une autre miniature sur la même page (scène du martyre de saint Grégoire Illuminateur de l'Arménie), pense que les trois figures en question représentent ce même saint évêque et le couple royal arménien qu'il amena au christianisme. Je remercie M^{lle} DER NERSESSIAN de m'avoir fait part de cette hypothèse.

saires orthodoxes. C'est là qu'on touche au fond du problème : les conclusions de M. Frolow que nous croyons erronées viennent de là : les quelques images tirées de l'histoire de l'iconoclasme incluses dans l'illustration des psautiers n'impliquent nullement que cette illustration devait servir de cadre pour une mise en valeur systématique de tout ce que cette histoire pouvait avoir d'important à rappeler. Et s'il en est ainsi, il ne peut être question de « lacunes » dans la série « historique » des images des psautiers. Il est bon de se rappeler, à ce propos, du très petit nombre de ces images historiques : dans le Pantocrator 61, il n'y en a que deux (fol. 16 et 165 : le Concile de 815 et Jannis en « idolâtre ») ; dans le Chludov, ils sont trois (fol. 23, 35^v, 51^v : le Concile de 815, Nicéphore vainqueur de Jannis comparé à saint Pierre triomphant de Simon le Magicien ; Jannis « philargire »)⁸. M. Martin (de Princeton)⁹ et moi¹⁰ avons pu reconnaître le reflet d'idées pro-orthodoxes et anti-iconoclastes dans une série plus importante d'images des psautiers, mais ces peintures n'évoquent aucun événement ni aucun personnage précis du temps de la Querelle des images. Autrement dit, les images historiques sont isolées dans l'illustration des psautiers, et loin de former un cycle, si court qu'il soit, elles se présentent comme des recours très exceptionnels au témoignage de l'histoire byzantine récente. Il faut donc les prendre comme tels, sans pouvoir tirer la moindre conclusion sur la date de l'illustration ou des manuscrits qui la présentent, de l'absence d'autres scènes historiques : une lacune n'est imaginable que dans un cycle, or il n'y a pas de cycle historique.

C'est parce qu'on est devant des évidences que tous les historiens de l'art byzantin qui se sont penchés, depuis un siècle, sur les psautiers à illustrations marginales, ont été unanimes sur deux points : 1) ces grands recueils d'images n'ont pu être confectionnés que lorsque les images religieuses n'étaient pas interdites, c'est-à-dire après 843 ; 2) les quelques images historiques pouvaient bien se référer à des événements très antérieurs à cette date (ce que nul ne pouvait manquer d'observer) ; mais on ne pouvait rien en tirer sur la date ni de la création de l'illustration du psautier ni de la confection des manuscrits du IX^e siècle conservés.

Il reste évidemment cette inconnue : pourquoi dans cette illustration l'histoire de l'iconoclasme byzantin n'est représentée que par des évocations de Nicéphore et de Jannis et de la lutte qui les opposa vers 815 ? Comme le supposait déjà Tikkanen, on pourrait penser à des images créées de leur temps qui furent à la disposition des miniaturistes chargés de l'illustration des psautiers après la fin de la Querelle des images. Mais un détail semble réduire les chances de cette hypothèse : les deux manuscrits qui présentent ces images, le Pantocrator 61 et le Chludov, montrent les mêmes personnages et le même concile de 815 sous des traits iconographiques différents. Il est donc peu probable qu'ils aient eu devant eux un même modèle. Au contraire, cette différence d'interprétation iconographique s'expliquerait mieux si on avait affaire à des créations nouvelles, par des peintres qui interprétaient chacun à sa façon un texte, où il était question de Nicéphore, de Jannis et du Concile de 815, et qui par son contenu pouvait inviter à une mise en valeur iconographique. Depuis la découverte par Ihor Ševčenko du poème inscrit sur la marge du folio du Pantocrator 61 qui porte l'image du Concile de 815¹¹, on imagine mieux le genre de textes qui auraient pu inciter les miniaturistes des psautiers à représenter les scènes avec Nicéphore et Jannis. Sur d'autres pages

8. Nous ne comptons ici que les peintures qui figurent des personnages cités nommément. Deux autres miniatures du Psautier Chludov fol. 67 et 67^v montrent des iconoclastes anonymes.

9. V. note 2 du paragraphe 1.

10. V. note 3 du paragraphe 1.

11. V. *supra* p. 43 du présent fascicule des *Cahiers Archéologiques*.

du présent fascicule des *Cahiers Archéologiques*, on lira ce poème qui, lui aussi, évoque certains personnages du temps de la Querelle des images, pour glorifier ceux qui étaient orthodoxes et dénigrer leurs adversaires iconoclastes. Mais on y lira aussi que le texte de ce poème, reproduit à côté d'une image du Concile de 815, n'est pas la source de celle-ci. Ce texte a été inscrit un peu postérieurement, probablement parce qu'il parlait de choses semblables que la miniature. Mais le simple fait que des textes de ce genre circulaient à l'époque de la confection du Pantocrator 61 nous aide à imaginer la source qui inspira les quelques scènes historiques anti-iconoclastes de ce manuscrit et du Psautier Chludov.

A tous ces arguments en faveur du règne de Photios, que j'avais réunis dans mon ouvrage, j'en ajouterai maintenant deux autres encore. — 1° Comme on a pu le lire ci-dessus (p. 73), Photios portait un intérêt particulier aux sanctuaires commémoratifs de la Terre Sainte. Cet intérêt expliquerait l'apparition d'images de ces sanctuaires, représentés avec soin et librement, dans le cadre des illustrations des Psautiers que nous attribuons aux *scriptoria* du patriarcat. — 2° Le second argument nouveau est fourni par la miniature que publie ici-même M^{lle} Suzy Dufrenne (p. 83). Son contenu correspond à un commentaire par Photios du psaume que cette image sert à illustrer, commentaire qui par bonheur nous est conservé.

Rappelons enfin que l'hypothèse d'une intervention de Photios dans l'entreprise considérable qu'a été la confection d'une série de manuscrits du Psautier richement illustrés, trouve un pendant — et de ce fait une confirmation — dans une autre entreprise semblable. En terminant récemment son étude approfondie (*Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, p. 262 et suiv.) des miniatures du Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale (Paris grec 510), M^{lle} S. Der Nersessian proposait de reconnaître dans cette œuvre importante et originale une initiative vraisemblable du patriarche Photios. Ses arguments nous paraissent convaincants, et nous ajouterions volontiers : l'intérêt que l'illustration du Grégoire de Nazianze de Paris porte à l'œuvre de Constantin et d'Hélène a son pendant direct dans l'illustration de nos Psautiers : rappelons les images des sanctuaires, dits constantiniens de Terre Sainte, dont il a été question plus haut, ainsi que la belle peinture du Psautier Chludov qui, pour illustrer le psaume 59 (60), 6, montre Constantin à cheval triomphant sur les barbares (reproduction : Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, pl. LXI, 1). Le texte du psaume était loin d'appeler nécessairement une image de Constantin, puisqu'il ne parle que vaguement d'un « signe » que Dieu accorde à ceux qui le craignent et qui fait fuir les ennemis.

M. Ševčenko lui-même penche en faveur du règne de Méthode, et il donne ses raisons (*supra*, p. 000), qui sont loin d'être négligeables. J'en relève une plus particulièrement, à savoir que Méthode, dans sa jeunesse, avait de sa main copié plus d'une fois le psautier. Mais les arguments en faveur d'une initiative de Photios — dont aucun, bien sûr, n'est décisif jusqu'à nouvel ordre — me paraissent d'un poids plus grand. Je les avais réunis, il y a quelques années, dans mon ouvrage *L'iconographie byzantine. Dossier archéologique*, p. 196 et suiv., mais comme ils n'ont pas été ni discutés ni reproduits dans les études que nous envisageons ici, je me permets d'en énumérer brièvement les plus importants.

Le premier règne de Photios date de 858 à 867. Photios a réuni un concile dont la tâche essentielle, selon lui, fut de s'opposer aux croyances iconoclastes qui persistaient bien après 843. Photios a été l'auteur d'une chaîne de commentaires des psaumes. C'est sous son premier règne que son ami très proche, l'évêque Grégoire Asbestas, peintre réputé, avait orné un manuscrit des Actes d'un Concile d'un cycle de miniatures qui, par leur genre et leur interprétation des sujets, devaient s'apparenter aux miniatures anti-iconoclastes des psautiers (adversaires comparés aux diables, à l'Antéchrist, à Simon le Mage). Certains écrits de Photios

représentent un développement de quelques-uns des thèmes chers au patriarche Nicéphore dont l'image apparaît sur plusieurs pages des psautiers en question. S'il n'est certes pas exclu que ces images, avec le nimbe de la sainteté autour de la tête du patriarche, aient pu être confectionnées un peu avant sa canonisation, en 847, sous le patriarche Méthode mort la même année (c'est l'hypothèse soutenue par M. Ševčenko), ces peintures me paraissent plus normales, à partir de 847. Or s'il en était ainsi — les années du patriarcat d'Ignace étant à exclure — ces portraits devraient être attribués de préférence au règne de Photios. Dans sa « Bibliothèque », celui-ci cite la légende des Sept Dormants d'Ephèse comme un témoignage anti-iconoclaste. Or ce sujet apparaît dans les psautiers illustrés qui offrent d'autres images de même tendance. Les deux types iconographiques de la Vierge qui apparaissent sur les miniatures de ces psautiers correspondent à ceux des effigies de la Théotokos sur les sceaux de Photios.

En revanche, les conditions nécessaires pour la réalisation de nos psautiers illustrés étaient à peu près toutes absentes là où Nicéphore, patriarche déchu, avait été exilé par les Iconoclastes, et où M. Frolow suppose qu'il aurait pu commander nos psautiers illustrés, entre la date de son exil et celle de sa mort (837) (v. *supra*, p. 78). Pourquoi aurait-il entrepris cette réalisation de psautiers de luxe en série ? Ce n'est certainement pas parce qu'on y inséra deux ou trois scènes condamnant ses adversaires Jannis et consorts. Et comment trouver, dans un couvent de province, tous les artistes nécessaires, toutes les sources d'inspiration dont le reflet est présent dans les images de ces psautiers ? Tout cela nous paraît irréalisable, et est un argument de plus contre une datation antérieure au Triomphe sur l'iconoclasme.

Paris.

André GRABAR.

UNE ILLUSTRATION « HISTORIQUE », INCONNUE,
DU PSAUTIER DU MONT-ATHOS, PANTOCRATOR N° 61

par Suzy DUFRENNE



FIG 1. — Psautier du Pantocrator 61, folio 165 r.

L'illustration du folio 165 du Psautier du Pantocrator (codex 61)¹ est jusqu'ici passée inaperçue (fig. 1). Elle illustre le psaume CXIII, 12-16 et représente David, entre l'iconoclaste

1. Voir les études générales sur les psautiers à illustrations marginales, et notamment : N. P. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin, considéré principalement*

dans les miniatures, Tome I et II, Paris, 1886 et 1891 ; J. J. TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, Helsinki, 1895 ; N. MALICKY, in *Seminarium Kondako-*

Jean le Grammairien, surnommé Iannis par ses adversaires², et des idoles, d'une part, et Béséléel, le constructeur du Temple de Dieu, et le Tabernacle, d'autre part. David (légende : ΔΑΔ), couronné et vêtu du costume impérial, fait, des mains, deux gestes opposés : un geste de rejet, de la main droite, paume ouverte en avant, bras plié à hauteur de la poitrine, en direction de Iannis qu'il regarde ; un geste vigoureux, de la main gauche, désigne Béséléel et le Temple. Iannis (légende : ΙΑΝΝΗC), l'iconoclaste, barbu, visage soigné, porte une tunique et un manteau, semblable au « phélonion » des prêtres ; il a les cheveux abondants et hérissés ; il tourne la tête vers David, tout en levant les mains en direction de deux idoles, juchées sur les dés de deux colonnes, présentant bases, fûts et chapiteaux : la plus extérieure de ces idoles, appuyée sur une lance, tient l'épaule droite de la seconde, qui, une main sur une hanche, lève l'autre bras vers Iannis. De l'autre côté de David, Béséléel (légende : ΒΕCΕ-ΛΕΗΛ), barbu, tête nue, en long pantalon et tunique assez courte, un pan de manteau flottant derrière l'épaule et le bras gauche, tient un rouleau de la main gauche et se touche la bouche de la main droite. Le Temple est figuré au-dessus de Béséléel : une colonnade délimite le Saint des Saints où sont installés les instruments sacrés et l'Arche d'Alliance, dominée par deux chérubins tétramorphes (légende : ΤΑ ΧΕΡ(Ο)ΥΒΗΜ) : ce temple est dessiné comme une cour rectiligne, à portiques, représentée comme une carte, les colonnes des portiques étant vues couchées alors que la porte de l'enceinte et les objets sont vus de côté. Telle est l'illustration et telle est sa quadruple légende, nouveau document à verser au dossier archéologique de la Querelle des Images.

Avec le folio 16 sur lequel de nouvelles lumières viennent aussi d'être projetées (voir *infra* l'article de M. Ihor Ševčenko), la miniature étudiée est la seule où les iconoclastes sont pris directement à partie, dans ce psautier du IX^e siècle, moins riche d'illustrations directement historiques que son contemporain, le Psautier dit Chludov³, qui en offre trois. Alors que les autres illustrations marginales des psautiers fournissent des images violentes de la controverse et montrent tantôt le triomphe des iconodoules⁴, selon le schéma classique des triomphes impériaux, tantôt les méfaits des iconoclastes⁵ menant le combat contre le Christ

vianum, Prague 1927, pp. 49-63, le même in *Mélanges Th. Uspensky*, II, Paris 1932, pp. 235-243, le même, in *Byzantion*, III, pp. 123-151 ; voir aussi des descriptions et indications diverses dans BROCKHAUS, *Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891, pp. 177 et s., 197-199 ; K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935 ; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris, 1957, pp. 196-198 ; 201-202 ; 214-233 ; F. DÖLGER, *Mönchland Athos*, München, 1942, pp. 172 ; A. FROLOW, in *Revue de l'histoire des religions*, 163, Paris 1963, pp. 219-221 ; K. WEITZMANN, *Aus den Bibliotheken des Athos...*, 1963, n° 4, pp. 14, 33-35 ; le catalogue de la 9^e Exposition du Conseil de l'Europe, Athènes 1964. Voir enfin la publication intégrale des illustrations de ce Psautier dans un ouvrage à paraître en 1966 : S. DUFRENNE, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen-Âge*.

2. Jean le Grammairien, inspirateur de Léon V et du Concile de 815, chef spirituel du « second » iconoclasme, patriarche de Constantinople de 837 à 843, est surtout connu à travers les œuvres de ses ennemis, Nicéphore, Théodore Stoudite, Photios, le « Continuateur » de Théophane. Voir notamment : V. GRUMEL, *Chronologie des Patriarches iconoclastes du IX^e siècle*, in *Échos d'Orient*, XXXIV (1935), pp. 162-166 ; V. GRUMEL,

Jean le Grammairien et Théodore Stoudite, in *Échos d'Orient*, XXXVI (1937), pp. 181-189 ; F. DVORNIK, *Les légendes de Constantin et Méthode*, Prague (1933).

3. Psautier actuellement conservé au Musée historique de Moscou (129 D). Voir les études citées dans la note 1 et l'ouvrage de N. P. KONDAKOV, *Miniatury grečeskoj rukopisi psaltiri IX veka iz sobranija A.I. XLUDOVA v MOSKVE*, in *Drevnosti*, 1878. Ce psautier présente aux folios 23, 35 v, 51 v, 67, quatre images directement dirigées contre les chefs iconoclastes.

4. Deux exemples de triomphe iconophile sur leurs adversaires : 1° au folio 16 du Psautier Pantocrator 61, illustration du psaume XXV, 4 (26, 4) : Nicéphore qui n'a pas siégé avec le concile des méchants, triomphe de ses adversaires : l'Empereur Léon V l'Arménien et le Patriarche Théodore sont couchés à ses pieds ; il ne les piétine d'ailleurs pas. 2° au folio 51 v du Psautier de Chludov, illustration du psaume LI, 9 (52, 9) : Nicéphore, une icône du Christ en main, piétine Iannis.

5. Trois exemples des méfaits des iconoclastes, combattant le Christ : 1° au folio 23 du Psautier dit Chludov, illustration du psaume XXV, 4 (26, 4) : à côté du Concile iconoclaste de 815 où siègent un empereur ou son représentant et un évêque (à rapprocher du folio 16 du Psautier Pantocrator 61), un groupe d'ecclésiastiques et de laïcs badigeonnent de chaux une *imago clipeata*

en personne, cette miniature met en scène une discussion de Iannis, le dernier grand chef de l'iconoclasme, avec ses adversaires ; ces adversaires ne sont pas ici les théologiens, les moines ou les patriarches de son temps, mais des personnages de l'Ancien Testament. Cette miniature est un hapax : les autres psautiers grecs à illustrations marginales figurent, face aux versets 12 à 16 du Psaume CXIII, deux simples idoles : le Psautier dit Chludov les juxtapose sur la marge inférieure du folio 117 r (fig. 2), de part et d'autre du flot du Jourdain, qui coule dans la marge latérale, occupée par un Baptême du Christ : à gauche, debout, un dieu âgé, barbu, presque nu, retient de la main droite une étoffe, drapée autour des jambes ; à droite une divinité plus jeune, imberbe, en chlamyde, est debout, juchée sur une colonne. Notre miniature, unique en son genre — et combien intéressante — ne peut se comprendre que par référence à la littérature religieuse et par comparaison des éléments qui la composent avec leurs sources iconographiques.

INTERPRÉTATION DE LA MINIATURE PAR LES TEXTES.

1. La miniature et les textes bibliques.

Le sens de cette image, déjà précisé par les légendes, peut être éclairé par référence aux textes bibliques et d'abord par les versets 12 à 16 du Psaume CXIII (Hébreux CXV, 4 à 8)⁶ qu'elle illustre :

- 12 Leurs idoles, or et argent,
une œuvre de mains d'homme.
- 13 Elles ont une bouche et ne parlent pas,
elles ont des yeux et ne voient pas,
- 14 Elles ont des oreilles et n'entendent pas,
elles ont un nez et ne sentent pas.
- 15 Leurs mains, mais elles ne palpent pas,
leurs pieds, mais ils ne marchent pas,
de leur gosier, pas un murmure.
- 16 Comme elles sont, seront ceux qui les fêtent,
tous ceux qui en elles mettent leur foi.

du Christ. 2° au folio 35 v du Psautier dit de Chludov, illustration du psaume XXXVI, 35 (37, 35) : Iannis, démoniaque, est inspiré par le démon. 3° au folio 67 du même psautier, illustration du psaume LXVIII, 22 (69, 22) : sous une image du Crucifiement, et en pendant à celui-ci, deux iconoclastes, un laïc et un évêque, badigeonnent de chaux une *imago clipeata* du Christ.

6. Les citations de la Bible sont empruntées à la traduction de la Bible de Jérusalem, Paris 1948-1954. La transposition des noms propres d'après le texte hébreu n'y correspond pas toujours aux transcriptions des Septante.



FIG. 2. — Psautier dit Chludov, folio 117 r.

Ce passage appartient à une série de textes bibliques (Is. XLIV, 9 sq.; Jér. X, 1 sq.; Deut. IV, 16; Par. VI, 7 sq.), de forme souvent identique, qui tous condamnent les idoles. Mais la présence de Béséléel, qui ne paraît que trois fois dans la Bible, fournit une autre indication: Paralipomènes II, 20 (I Chroniques II, 20) n'indique que la généalogie du sage; les deux autres textes appartiennent au livre de l'Exode et sont strictement parallèles: Exode, XXXI, 1 à 11 présente les talents et l'œuvre de l'artisan choisi par Dieu:

« 1. Yahvé parla à Moïse en ces termes: 2. Vois! J'ai fait choix de Béséléel, fils de Ouri, fils de Hour, de la tribu de Juda. 3. Je l'ai comblé de l'esprit de Dieu qui lui a départi habileté, intelligence et savoir pour toutes sortes d'ouvrages; 4. un esprit inventif pour concevoir des projets d'œuvres et les réaliser en or, en argent et en bronze; 5. la dextérité à tailler les pierres, à enchâsser, comme à œuvrer le bois et à exécuter toute espèce d'ouvrages. 6. Je lui adjoints Oholiab, fils de Akhisamak, de la tribu de Dan, et j'ai gratifié d'un surcroît d'habileté tous les artisans habiles, pour qu'ils puissent exécuter tout ce que je t'ai prescrit: 7. la Tente de Réunion; l'Arche du Témoignage; le propitiatoire qui le recouvre et tout le mobilier de la Tente; 8. la Table et tous les ustensiles; le candélabre pur, 9. et tous ses accessoires; l'autel des parfums... 11. le chrême et l'encens fin aromatique destiné au sanctuaire. Ils se conformeront, dans l'exécution, à tout ce que je t'ai prescrit ». Le second passage de l'Exode (XXXV, 30 sq.) n'ajoute que quelques louanges à l'égard des qualités de graveur, damasqueur, brocheur des élus de Dieu. Dans ces textes, Béséléel est donc loué pour avoir obéi aux prescriptions divines, bâti le Sanctuaire et exécuté, selon l'ordre divin, tous les objets sacrés en or, en argent, en bronze et en bois. Ainsi le peintre a complété et éclairé le texte anti-idolatrique du Psaume par un autre texte des Livres Saints qui exalte les œuvres exécutées par l'homme selon l'ordre divin. La présence des Chérubins précise d'ailleurs le rôle que les « images » avaient déjà dans l'Ancienne Loi: leur caractère sacré est mis en valeur par les paroles de Yahweh à Moïse dans l'Exode XXV, 18 à 22:

18. « Tu façonneras au marteau deux Chérubins d'or aux deux extrémités du propitiatoire... 20. Ces Chérubins auront des ailes déployées vers le haut et en protégeront le propitiatoire. Ils se feront face, le visage tourné vers le propitiatoire. 21. Tu placeras le propitiatoire sur la partie supérieure de l'arche et tu déposeras dans l'Arche le Témoignage que je te donnerai. 22. C'est là que je te rencontrerai: c'est en haut du propitiatoire, de l'espace compris entre les deux chérubins placés sur l'Arche du Témoignage, que je te communiquerai les ordres destinés aux Enfants d'Israël ».

L'illustration, appuyée sur des textes bibliques, fournit ainsi un commentaire iconophile à un texte du Psaume hostile aux idoles.

2. La miniature et la littérature religieuse contemporaine.

Ces rapprochements qu'impose la miniature entre les textes sacrés hostiles aux idoles et les textes sacrés, favorables aux images, font, en fait, partie d'un répertoire classique des écrivains et des orateurs de l'époque de la Querelle des Images. Les iconoclastes, autant qu'on peut s'en rendre compte à travers les citations que leurs adversaires ont conservées, assimilent volontiers l'« εἰκών » et l'« εἰδωλον »; et telle est bien l'attitude de Iannis sur l'illustration du Psaume CXIII; comme Iannis, ils transforment les textes anti-idolâtriques de l'Écriture en textes iconoclastes. Aussi les iconophiles reviennent-ils longuement et fréquemment sur ces textes, en les éclairant par d'autres textes, favorables aux images, comme le fait David sur l'illustration du Psaume CXIII en présentant Béséléel et son œuvre. Saint Jean Damascène

déjà applique cette méthode; dans son Exposé de la foi orthodoxe, au livre IV, il rapproche même le psaume CXIII et ses expressions anti-idolâtriques, de l'Exode XXXI, 1-11, et de son exaltation des artisans fidèles à l'ordre divin; pour ce faire, il réhabilite la matière, méprisée par ses adversaires; il s'attache à montrer que les saintes images, comme les Chérubins du Temple, sont bien faites de la main des hommes, mais dans un sens légitime: « Τῶν δὲ Χερουβὶμ, ὡς περιγραφτῶν, καὶ τῷ θεῷ θρόνῳ δουλοπρεπῶς παρεστῶτων, τὴν εἰκόνα προστάττει ποιεῖν, δουλοπρεπῶς σκιαζουσάν τὸ ἱλαστήριον. Ἐπρεπε γὰρ τῇ εἰκόνι τῶν οὐρανίων λειτουργῶν, τὴν εἰκόνα τῶν θείων μυστηρίων σκιαζεσθαι. Τί δὲ φῆς τὴν κιβωτὸν, τὴν στάμνον, τὸ ἱλαστήριον, οὐ χειρότεκτα; οὐκ ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων; οὐκ ἐξ ἀτίμου, ὡς σὺ φῆς, ὕλης κατεσκευασμένα;... Εἰ διὰ τὸν νόμον τὰς εἰκόνας ἀτιμάξεις, καὶ ἀπαγορεύεις, ὡς ἐξ ὕλης κατεσκευασμένας, ὅρα τί φησιν ἡ γραφή: καὶ ἐλάλησε Κύριος πρὸς Μωϋσῆν, λέγων· Ex. XXXI, 1-6 ... Ἴδού δὲ ἡ ὅλη τιμία, καὶ καθ' ὅμας ἄτιμος. τί γὰρ τριῶν αἰγείων εὐτελέστερον ἢ χρωμάτων;... Ἴδού δὲ καὶ τὰ ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων, καὶ ὁμοίωμα Χερουβὶμ. Πῶς οὖν διὰ τὸν νόμον ἀπαγορεύεις, ἀποιεῖν ὁ νόμος προσέταξεν;... οὐχ ἑώρα θεὸν ὁ πάλαι Ἰσραήλ, ἡμεῖς δὲ ἀνακαλυμμένῳ προσώπῳ τὴν δόξαν Κυρίου κατοπτρίζομεθα. » Jean DAMASCÈNE, *De Imaginibus, oratio I*, MIGNE, P. G. XCIV, 1, col. 1244 à 1248.

Dans bien d'autres passages de ses œuvres, comme dans son 3^e discours pour les Images, il explique les diatribes de la Bible contre les idoles en les juxtaposant aux ordres divins de construire et de décorer le Tabernacle (MIGNE, P. G. XCIV, 1, col. 1329): là encore il confond les adversaires qui s'appuyaient sur l'Écriture, en remplaçant dans un contexte iconophile les textes utilisés par les iconoclastes!

Les Pères du Concile de 787 se font l'écho des mêmes joutes exégétiques⁷; dès le début de la 4^e session, ils demandent lecture de séries de textes vétéro-testamentaires, que les chrétiens dans leurs discussions avec les juifs utilisaient de longue date, et où se retrouve l'évocation du Tabernacle et des Chérubins; le Patriarche Taraise conclut cette audition en montrant que ces textes de l'âge de la Loi s'appliquent à la défense des images chrétiennes; ainsi agit notre illustrateur: Béséléel et le Temple juif témoignent contre Iannis en faveur des icônes du Christ, de la Vierge et des Saints.

Les auteurs plus récents, Théodore Stoudite, Nicéphore, ou Photios manient toujours les mêmes textes, ces textes qu'illustrent notre miniature, mais ils les imprègnent d'une pensée théologique plus subtile, qui d'ailleurs ne semble pas étrangère à notre illustration. Les accusations d'idolâtrie des iconoclastes à l'égard des iconophiles se répètent: « Οὐκοῦν λεγέτωσαν ἡμῖν οἱ τῶν εἰδώλων θεραπευταί » (NICÉPHORE, *Apologeticus*, MIGNE P. G. C, col. 648). Les mêmes textes de la Bible sont cités par les adversaires des images et spécialement les psaumes CXIII, 4 sq., CXXXIV, 1 sq. et Exode XX, 4. Les réponses des iconophiles se nuancent de l'un à l'autre, mais tous s'appuient sur la distinction déjà présente dans l'argumentation platonicienne — de l'idole et de l'image —. Cette distinction s'étaye d'abord sur les hauts faits de l'Ancien Testament, qu'évoque notre miniature: Dieu interdit les idoles, mais ordonne à Moïse de construire le Temple et de sculpter les Chérubins: saint Théodore Stoudite l'affirme dans une lettre:

« Ὡστε λέγων τὴν εἰκόνα ἀρνεῖσθαι τὸν οὐτινος ἡ εἰκὼν, ἐκεῖνον διαβήδην ἐξαρνεῖσθαι ἀπαιτοῖ. Μὴ γὰρ ἐμοῦ τοῦ οὐδανιμοῦ ὁ λόγος Ἄκουε τί φησι τῷ Μωσῇ ὁ τῶν ὅλων θεός: ποιήσον Χερουβὶμ· καὶ τοὶ εἰκόνα Χερουβὶμ ποιῆσαι προσέταχεν. » S. Théodore STODITE, *Epistolarum Lib. II*, MIGNE, P. G. IC, col. 1183-1184.

Il s'agit donc toujours de la même exégèse littéraire; cette exégèse est comme trans-

7. Voir MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, tome XIII, Florence, 1777, Actio 17, col. 6 et 95.

posée en images par le peintre du Psautier. Lorsque l'artiste doit illustrer le Psautier CXIII, connu par ses utilisations iconoclastes, il en écarte l'interprétation adverse incarnée par Iannis, montrant les idoles, et lui oppose une interprétation orthodoxe, patronnée par « l'auteur » lui-même, David, désignant Bésélél, l'artisan choisi par Dieu pour modeler des images. Ainsi l'auteur n'est plus seulement un personnage passif, introduit en tête d'un ouvrage ou installé à une place d'honneur ; il est mêlé à l'action ; il interprète son propre texte : d'auteur, il devient exégète.

Tous les textes du IX^e siècle insistent sur le fait que l'idole est mensonge : en se tournant vers elle, les païens vénèrent le démon, ou rendent aux créatures un culte dû au seul Créateur : l'image au contraire est la reproduction d'un modèle divin, d'un archétype inspiré par Dieu lui-même, c'est ce qu'affirme Théodore le Stoudite :

« Τὸν μὲν γὰρ εἰδῶλον ἔστι τε καὶ ὀνομάζεται, δαίμονος ἢ τινος ἄλλου τῶν παρ' Ἑλλήσιν αἰσχυρῶς θεοποιουμένων, παριστῶν τὴν ἐμφέρεϊαν, αἰσχίον αἰσχίστου, καὶ φαύλου φαυλότερον... Εἰκόνας δὲ καὶ τὸ ἀρχέτυπον τίμιον· ἁγίου γὰρ τινος, ἢ καὶ τοῦ τῶν ἁγίων Δεσπότη, τὸν χαρακτηρὰ διαζωγραφεῖ » (S. Théodore STOUDITE, *Vita*, MIGNE, P. G. IC, col. 179-180). Fort des distinctions classiques qu'il répète — entre idoles et images —, Nicéphore accuse d'idolâtrie ceux qui les nient, c'est-à-dire les iconoclastes eux-mêmes :

« Καὶ ταύτῃ ἀλλήλων εἰκῶν τε καὶ εἰδῶλον ἀποδιαστέλλονται, ὥστε οἱ μὴ δεχόμενοι τούτων διαφορὰ, δικαίως ἂν εἰδωλολάτραι κληθεῖεν » (S. NICÉPHORE, *Antirrheticus I*, MIGNE, P. G. C, col. 277-278).

On peut se demander si notre miniature n'aboutit pas à une telle condamnation de Iannis que David, devenu exégète et arbitre, rejette ; ne semble-t-il pas aussi le repousser vers les idoles et classer parmi les idolâtres celui qui, confondant idole et image, accusait d'idolâtrie les iconophiles ?

Les sources littéraires nous renseignent aussi sur les différentes méthodes de combat et évoquent notamment de véritables dialogues engagés parfois entre les adversaires : ainsi saint Théodore Stoudite présente dans son *Antirrheticus* les objections des « hérétiques » avec leur appareil de textes bibliques et les réponses des « orthodoxes », basées sur d'autres textes, compléments des premiers. La *Vita* de Nicéphore met en scène la discussion de l'Empereur et du Patriarche qu'il a convoqué pour une sorte de colloque sur « l'idolâtrie » que représente selon lui la vénération des images ; la discussion s'engage précisément sur l'ordre qu'avait reçu Moïse de ne pas sculpter d'idoles :

« Καὶ ὁ βασιλεὺς ὑποφθάσας φησὶν... οὐκ ἂν δὲ ἀμνησθῆναι ὡς θεοῦ λόγοι τοῦ Μωσέως οἱ λόγοι, μήτε εἰδῶλον, μήτε ὁμοίωμα ποιεῖν ἐπιτρέποντος... Πῶς οὖν ὑμεῖς εἰκόνας δημιουργοῦντες προσάγετε αὐταῖς τιμὰς, ἃς ὁ νομοθέτης ἀπηγόρευεν ;... »

Et le Saint Patriarche de répondre en décrivant le Temple de Salomon et en évoquant l'ordre de sculpter les Chérubins :

« Οὐκ οἶσθα γὰρ ὡς ἱλαστήριον ἐκ καθαροῦ χρυσοῦ κατασκευάσεν, καὶ τοῦτο ἄνωθεν τῆς χρυσοῦς ἐπέθηκε κιβωτοῦ... ; Τί δέ ; οὐχ ὑπερθε τοῦ ἱλαστηρίου δύο Χερουβὶμ κατασκευάσεν, ἃ διέντα τὰς πτέρυγας ἐπισκιάζουσι τε αὐτὸ καὶ συγκαλύπτουσι, καὶ ἀφθέγκτω βοῇ σιωπῶντα κηρύττουσι τὴν κρυφίαν καὶ ἄγνωστον τοῦ ἐπὶ γῆς φανέντος θεότητα ; » (NICÉPHORE, *Vita*, MIGNE, P. G. C, col. 92 et 96-98).

Plus proche encore de notre illustration est la manière de Photios. Sa *Quaestio CXI ad Amphiloichium*⁸ est le seul de tous les textes des VIII^e et IX^e siècles à se présenter comme

8. Voici ce texte, reproduit in extenso :
« Τὰ εἰδῶλα τῶν ἔθνων ἀργύριον καὶ χρυσίον ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων. » Τί δὲ τὰ σπονδεῖα τῆς τῶν Χριστιανῶν

νῶν θρησκείας, καὶ οἱ κρατῆρες, καὶ αἱ θυίσκαι, καὶ οἱ τοῦ σταυροῦ τύποι καὶ μυρία ἄλλα ; ἐγὼ γὰρ εἰπεῖν τῆς Μωσαϊκῆς θυσίας τὰ σύμβολα· οὐχὶ ἀργύριον, καὶ

un commentaire direct du Psautier XIII, 12, illustré par notre miniature. Comme notre artiste, Photios applique ce verset aux icônes, invoquant les symboles des rites moisiaques, selon la tradition des textes iconophiles de l'âge de la Querelle des Images et même selon une tradition plus ancienne, puisque l'utilisation de ces mêmes exemples tirés de l'Exode et proposés aux Juifs, hostiles aux images, est attestée dès le VII^e siècle⁹. Mais le genre exégétique, commun à nos deux commentaires, littéraire et illustré, n'est pas la seule ressemblance du texte et de l'image : le sens même de l'interprétation de notre peintre et de Photios est identique ; Photios se demande si l'image chrétienne ou vétéro-testamentaire est œuvre humaine. Il n'affirme pas comme Jean Damascène le caractère matériel de l'image, il n'insiste pas sur l'origine divine de la matière ; mais s'il s'écarte du raisonnement de Jean, il conclut tout comme lui, qu'à travers la matière, on honore Dieu qui l'informe. Si Photios nie que l'image soit matière, s'il reconnaît seulement qu'elle est faite de matière, c'est pour mieux souligner le rôle de l'Inspirateur divin : l'image religieuse n'est pas œuvre humaine, faite d'or et d'argent, mais création voulue par Dieu qui utilise l'habileté humaine pour réaliser, à travers

χρυσόν, καὶ ξύλα, καὶ χρώματα, καὶ ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων ; Μὴ γένοιτο· οὐ γὰρ ἀργύριον εἰσιν, ἀλλ' ἐξ ἀργύρου· οὐδὲ χρυσόν, ἀλλὰ χρυσοῦ πεποιημένα· οὐδὲ ξύλα, ἢ χρώματα, ἀλλ' ὕλην μὲν ἔχει ταῦτα. Ἐπεὶ δὲ τί ἐστιν ἐκ τούτων, θαυμάσιον οἶον συντελεσμένον· οὐ μὴν οὐδ' ἔστι χειρῶν ἀνθρώπων παίζοντων περὶ τὴν ὕλην, χωρὶς τε πάσης ἐνεργείας θείας τὸ παρεμπύπτον αὐτῶν ταῖς διανοαῖς ἀναπλαττόντων. Διὰ τοῦτο, τὰ μὲν οὐδὲν ἑτερόν ἐστι πλὴν αὐτῇ ἢ ὕλῃ περιυδρισμένη, καὶ ὁ τῶν ἀνθρώπων χειρῶν ἀνεπίσκεπτός τε καὶ ἀλόγιστος πόνος· τὰ δὲ μορφάζεται μὲν ἐπὶ τῇ ὕλῃ, καὶ τὴν χεῖρα ὑπηρετοῦσαν ἔχει, ἀλλ' ἄνωθεν κινουμένην· ὑπηρετεῖται γὰρ ταῖς ἄνωθεν ἐπινοαῖς καὶ λογισμοῖς ἔμπροσθεν, καὶ πρὸς τὴν εὐσεβῆ κρίσιν ἀνηγμένους. Προσούχες, εἰκονομάχε, καὶ μὴ ἐπαισχυνθῆς μαθεῖν, δι' ὧν αἰσχύνῃς φρικτῆς ἀπαλλάττῃ, καὶ δικὴν ἀφυκτον φυγεῖν ἐξευρήσεις. Ὡς περὶ δὲ τὰ ἡμέτερα σπονδεῖα καὶ οἱ κρατῆρες, καὶ αἱ θυίσκαι, καὶ οἱ τοῦ σταυροῦ τύποι, καὶ τὰ παραπλήσια, οὐ χρυσός, οὐκ ἀργυρός, οὐδὲ ξύλον. ἢ χρωμάτων ὕλη, οὐδ' ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων· οὕτως οὐδὲ τὰ ἱερὰ ἡμῶν τῶν εἰκονισμάτων ἐκτυπώματα, οὐκ ἔστιν ἀργύριον, οὐδὲ χρυσόν, οὐδὲ χαλκός, οὐ μὴν οὐδὲ χρώματα οὐδ' ἔργα (μήτι γένηται!) χειρῶν ἀνθρώπων. Τῆς γὰρ ἀνάκαθεν ἀποστολικῆς τε καὶ πατρικῆς παραδόσεως, τὸ θεῖον καὶ ἀδιάπτωτον κήρυγμα, οἷόν τις ἔμπροσθεν σοφία, τὴν ὕλην ἀπολαμβάνουσα, καὶ κατὰ τοὺς ἰδίους καὶ ἱεροὺς θεσμούς ἐργαζομένη, ταύτην καὶ τεχνιτεύουσα, εἰκονίζει τε καὶ μορφοποιεῖ οὐδὲν τῆς ὕλης ἀκοσμίας, ἢ τῆς ἀνθρωπίνης περιεργείας, ἐν αὐτοῖς ἔωσα παρρησιάζεσθαι· ὅλον δὲ τὸ ἔργον αὐτῆς δεικνύσα καὶ ἀποφαίνουσα καθαρὰς ἡμῖν καὶ ἀκιδήλους ἐν τοῖς σεπτοῖς εἰκονισμαῖς τὰς τῶν πρωτοτύπων ἐμφάσεις ἱεροπρεπῶς τε καὶ ἱεροτύπως παρέχεται.

Ἐχεις οὖν, ὡς ἐν βραχείῃ, οἶμαι, δι' ὧν τε σαυτὸν τὴν προγονικὴν εὐσέβειαν καρποφοροῦντα μᾶλλον ἐπιδείξεις, καὶ τοὺς ἀρετίζοντας ἐπιστοιμίσεις. Τῷ μὲν γὰρ τῆς ὕλης λόγῳ καὶ τῷ ὑποκειμένῳ, ὥς περ τράπεζα θεοῦ, καὶ τράπεζα δαιμονίων, θυσία τε θεία, καὶ θυσία δαιμονώδης, ὀργία τε ἔθνων, καὶ Χριστιανῶν μυσταγωγία, καὶ πολλὰ δὲ ἄλλα τῶν εἰς τὸ ἀκρότατον ἀντικειμένων, παρ' ὀλίγον ἔχουσι τὸ παρηλλαγμένον· χρήσι δὲ καὶ κλήσει, ἐπιθειμασμῷ τε καὶ τελεσιουργίᾳ, καὶ μυρίοις ἄλλοις ἀφαιτον αὐτῶν ὑπάρχει τὸ διωρισμένον. Οὕτω δὲ, οὕτω καὶ εἰδῶλα ἔθνων, καὶ Χριστιανῶν εἰκόνες, καὶ τὸ θεοῦ, καὶ βασιλεὺς εἰδῶλων, καὶ δὴ καὶ κτίσεως Ἑλληνικοῦ λειτουργικὰ σκεύη, καὶ τῆς καθαρᾶς καὶ ἀναιμάκτου

θυσίας ἡμῶν ἱεουργικὰ δοχεῖα· καὶ γὰρ καὶ τούτων ἐκότερον τῶν εἰς ἀντίθετον συστοιχίαν ἀποκεκρινόμενων ὅλην μὲν ἔχουσιν, ἔστιν δὲ μηδὲν ἔχουσιν τὸ διηλλαγμένον· κατὰ μέντοι τὰ μορφοῦντα, καὶ εἰδοποιούντα, καὶ τὴν ἑτερότητα ἐργάζεσθαι περικότα, ἀπειρος ὄραται καὶ λόγῳ μόλις ῥητὴ ἢ ἐν αὐτοῖς ἀλλοτριότης. Δι' ὃ τὰ μὲν τῆς ὕλης οὐδὲν ἐπὶ τὸ ἀμεινον μετενηνεγμένα, ἀλλὰ καὶ πολὺ τοῦ χειρόνος μετεληφτότα, δικαίως ἂν ξύλα, καὶ λίθοι, καὶ χρυσός, καὶ ἀργυρός, ἢ ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων ἐπονομάζοντο, βέβηλά τε καὶ ἐναργὴ καὶ ἀκάθαρτα· τὸ μὲν ἐκ τῆς ὕλης, τὸ δὲ ἐκ τοῦ πλάττοντος τὸ δὲ ἐξ ἐκείνων, οἷς δυσσεβῶς καὶ ἀθέως ἀνιερώθησαν ἐξωνομασμένα. Διὰ τοῦτο καὶ ἔχη στόμα, τὴν ἀφωνίαν ὀνειδίζεται· καὶ πόδας, καὶ χεῖρας, τὴν ἀκίνησίαν· καὶ ὦτα, καὶ ῥίνας, καὶ εἰ τι ἄλλο, τὴν ἀναισθησίαν, καὶ ἀπραξίαν, καὶ τὸ μάταιον. Ἐν γὰρ ἢ οὐδὲν ἢ δύστηνα καὶ ἐναργὴ τὰ ἀρχέτυπα, καὶ ὁ τούτων πλάστης μετὰ τοῦ δυσσεβοῦς ἀβλιώτερος καὶ τὸ τῆς λατρείας ὅλον θεοστυγέστερον· τούτοις πόθεν ὅλος χαρίτος τινος ἢ δόξης, ἢ ἐνεργείας, ἢ τινος σεμνοτέρας κλήσεως οἰκείως πορισθήσεται ; Τὰ δὲ ἅγια, καὶ σεπτὰ τῶν Χριστιανῶν ἱεουργικὰ τε σκεύη, καὶ τεμένη, καὶ εἰκονίσματα, καὶ τὰ ἄλλα τῆς θείας ἡμῶν θρησκείας σύμβολα, ἐπεὶ καὶ ὅλην οὐκ ἕτεραν ὑποδέχονται, ἀλλ' οὖν γε πρὸς τὸ πολλῶν ἀμεινον μετεσκεύασται· χρήσι γὰρ καὶ κλήσει καὶ μυσταγωγίᾳ, καὶ τῇ τῶν παραδειγματῶν θεότητι, ὧν τοῖς χαρακτῆρσι διαμεμρφωται, καὶ μυρίοις ἄλλοις καθαγιασθέντα τετελειώται. Διὰ τοῦτο οὐκέτι ξύλα, ἢ λίθοι, οὐδ' ἀργυρός, οὐδὲ χρυσός· οὐ μὴν οὐδὲ χρώματα γυμνὰ τῆς εἰδοποιούσης καὶ παρεδρευούσης δυνάμεως τε καὶ χάριτος, οὐτ' ἂν ἐνοηθεῖ ποτέ, οὔτε παρονομασθήσεται· ἅγια δὲ μᾶλλον, καὶ τίμια καὶ δεδοξασμένα, καὶ σεπτὰ. Τῆς γὰρ ἄνωθεν ἐνεργείας, καὶ οἷς ἀνατίθενται, ὧν τε τὴν κλήσιν καὶ τὸ εἶδος φέρουσιν, ἐν μετουσίᾳ, γινόμενα, καὶ τὸν ἡμέτερον νοῦν πρὸς ἐκεῖνα διαδιδύκοντα, διαπορθεύονται τε ἡμῖν τὴν ἐκείθεν ἀγαθοειδῆ καὶ θεῖαν εὐμένειαν, οὐκ ἐκ τῆς ὕλης ἂν εἰκότως κληθεῖν· οὐ μὴν οὐδ' ἀπὸ τινος ἀπεμφανούσης ἄλλης, καὶ τοῖς ἀντικειμένοις ἀρμοζούσης ἰδιότητος· ἀλλ' ὧν τε μετέσχε, καὶ πρὸς ἃ παρήκται· οἷς τε ὑπηρετεῖται καὶ ἀφιέρωνται· ἐκείθεν εὖ μάλα, καὶ λίαν ἐνδίκως καὶ γινώσκεται τοῖς εὐσεβέσιν ὄντως καὶ ὀνομάζεται. (PHOTIOS, *Ad Amphiloichium quaestio CXI*, MIGNE, P. G. CI, col. 653-656).

9. Voir sur ce sujet l'étude de S. DER NERSESSIAN, *Une apologie des images du septième siècle*, in *Byzantion*, XVII, 1944-45.

la matière, l'image dont Il fournit le prototype. Mieux que tout autre, ce commentaire de Photios correspond à la nuance même de notre illustration : Béséléel n'est pas le créateur du Temple mais l'exécuteur des ordres divins ; l'humilité de son attitude, tout comme ses gestes, témoigne qu'il n'agit qu'en se conformant au mandat de Dieu. La démonstration de Photios, dans sa méthode même, dans la discussion qu'il engage avec l'adversaire, rappelle également notre illustration. Comme David sur notre miniature, Photios prend à partie les iconoclastes ; comme David, il s'appuie sur la Parole de Dieu pour rejeter l'interprétation erronée des iconoclastes. Participant du même esprit, utilisant la même méthode que Photios, notre miniature anime encore davantage le drame qui se joue, en opposant à Iannis, non une autorité ecclésiastique contemporaine, mais des contradicteurs bibliques : la controverse s'éloigne des contingences historiques pour se transformer en un jugement par les prophètes de Dieu. La lutte est transposée hors du temps : l'accusé est un homme du IX^e siècle ; le juge, David, a vécu près de vingt siècles avant lui ; le témoin à charge, Béséléel, remonte plus loin encore dans le cours de l'histoire : le combat se situe donc dans un monde supra-temporel, l'issue en est certaine puisqu'à une interprétation humaine et sans fondement s'oppose celle de l'auteur, inspiré par Dieu et devenu exégète, arbitre et juge ! A l'opposé des illustrations plus traditionnelles où les iconoclastes sont traités en ennemis actifs ou en ennemis vaincus et piétinés par l'adversaire, notre Psautier présente ici une œuvre originale qui semble une véritable création. Les anachronismes voulus de la miniature, riches de pensées religieuses, ne se comprennent guère que dans l'hypothèse la plus généralement admise d'une illustration du Psautier postérieure à la Querelle des Images : une telle création correspondrait à un temps où faiblit l'écho des controverses réelles entre les iconoclastes et leurs adversaires et où les anciennes joutes oratoires ont fait place au jugement de Dieu sur l'ennemi vaincu !

LES SOURCES DE LA MINIATURE.

Les sources iconographiques utilisées pour faire d'une image une exégèse engagée dans les combats idéologiques contemporains nous renseignent sur les méthodes de travail des illustrateurs des Psautiers. Elles révèlent aussi le sens précis de quelques détails laissés dans l'ombre par la seule étude des sources littéraires.

Au premier abord, les objets, idoles à gauche, Temple à droite, forment l'apport le plus conventionnel, schémas traditionnels introduits dans une composition originale. La représentation des idoles correspond assez bien aux schémas de divinités, traitées comme des Dioscures, qu'on trouve fréquemment dans l'art chrétien, avant le IX^e siècle¹⁰.

La figuration du Temple est beaucoup plus intéressante : une colonnade, figurée en perspective rayonnante, délimite le Saint des Saints, de forme rectangulaire (cinq colonnes en longueur, quatre en largeur) ; dans les inter-colonnements paraissent des rideaux bicolores. Sur un des côtés étroits du rectangle et en avant des colonnes, l'entrée du Saint des Saints est formée par une porte encadrée de bois, dorée et fermée par un rideau accroché à une tringle. Au-delà de cette porte, les meubles et les objets sont figurés en perspective classique : les ustensiles sacrés, le chandelier à sept branches, un vase à trépied, une amphore ;

10. En dehors des nombreuses figurations d'idoles dans les psautiers du IX^e siècle, on peut citer notamment les divinités figurées sur le folio 15 v du Cosmas du Vatican (monuments d'Adulis), sur les tissus de Maes-

tricht et de Krefeld (voir O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1936, fig. 46 et O.M. DALTON, *Byzantine Art*, fig. 377 et p. 598).

puis, en arrière, une table porte l'Arche d'Alliance. Elle est dominée par les deux Chérubins. Cette représentation du Sanctuaire présente beaucoup d'analogies avec des images du Temple remontant à la Basse Antiquité.

La juxtaposition de deux perspectives différentes n'est pas une innovation médiévale : cette juxtaposition également appliquée au Temple se retrouve dans le manuscrit du Vatican du Cosmas Indicopleustès¹¹, manuscrit recopié au IX^e siècle, mais dont l'origine remonte à coup sûr au VI^e siècle : au folio 49 (fig. 3), la colonnade qui entoure le Saint des Saints est projetée en perspective rayonnante exactement comme sur l'image du Pantocrator 61 ; la Tente de l'Arche par contre est dessinée en coupe verticale. Le manuscrit du Cosmas du Sinaï qui

ne date que du XI^e siècle, mais qui, par le texte, reste toujours plus fidèle au modèle primitif, se présente de même façon au folio 82 v. Ces deux manuscrits de Rome et du Sinaï rapprochent, sur bien d'autres folios, deux perspectives contradictoires : ainsi aux folios 89 v du manuscrit du Vatican et 145 v du manuscrit du Sinaï, le schéma de l'univers présente la « terre » — γῆ μέση — vue en perspective aérienne, en plan, et le « firmament » — στερέωμα — vu en perspective rayonnante. Le folio 63 v du manuscrit romain figure David, Salomon et deux danseurs en perspective classique, tandis que les six chœurs des musiciens qui les en-

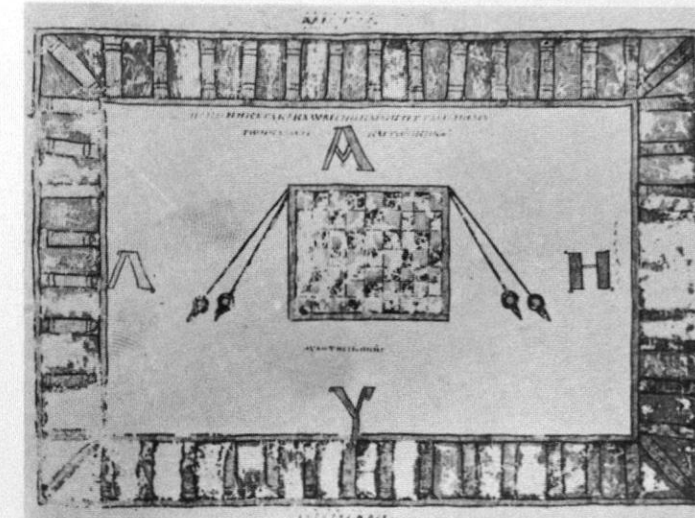


FIG. 3. — Cosmas Indicopleustès, Vat. gr. 699, folio 49 r.

tourent sont en perspective rayonnante. Ce dernier exemple a été étudié par M. A. Grabar¹² qui souligne « l'emploi simultané et contradictoire de deux perspectives dans une même image » et note que « sous une forme moins frappante, des hésitations de ce genre sont fréquentes dans l'art de la Basse Antiquité, puis du Moyen Age » et correspondent à la pénétration de l'art antique par une esthétique nouvelle. On retrouve également dans la miniature mozarabe des emplois analogues de double perspective, eux aussi sûrement issus de modèles antiques.

Les objets sacrés qui occupent l'intérieur du Saint des Saints correspondent eux aussi à des schémas traditionnels. Le Chandelier à sept branches avec ses flammes scintillantes, le vase aux deux anses et à forme allongée, sont déjà installés à une place semblable sur le verre juif à fond doré du Musée du Vatican que l'on date des premiers siècles de l'ère

11. La pensée théologique et scientifique de la Topographie chrétienne du Cosmas, rédigée au VI^e siècle à Alexandrie vient d'être étudiée par M^{me} WANDA WOLSKA, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, Paris 1962. Elle prépare une étude des manuscrits du Cosmas : le plus ancien est celui de la Bibliothèque du Vatican : Vat. gr. 699 ; le plus fidèle au prototype du VI^e siècle en ce qui concerne le texte est daté du

XI^e siècle et se trouve dans la Bibliothèque du Couvent du Sinaï : Sinaï, gr. 1186.

Le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane a été publié par C. STORAJOLO, *Le miniature della Topographica cristiana di Cosmas Indicopleustès, Codice Vat. gr. 699*, Milano, 1908.

12. A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, in *Cahiers Archéologiques*, I, 1945, pp. 15-34.

chrétienne¹³. Parmi d'autres ustensiles les manuscrits du Cosmas représentent également ce Chandelier — *λυχνία* — et ce vase dont la légende précise le nom — *στάμνος* — nom qui est, dans l'Exode, celui du vase contenant les reliques de la Manne. Un récipient en forme de trépied sépare ce vase du Chandelier ; les manuscrits du Cosmas ne figurent rien d'analogue ; mais les petites taches claires visibles, grâce au jeu de la perspective, à la surface supérieure de cet objet, font supposer qu'il pourrait figurer le vase à encens. On ne peut pas non plus localiser avec certitude ces trois objets sacrés : sont-ils dressés au sommet de la porte d'entrée du Saint des Saints ou plus logiquement sur une table cachée par cette porte et dont on ne distingue ni les pieds, ni le dessus ? Derrière ces objets, est figuré ce qui forme le chœur



FIG. 4. — Cosmas Indicopleustès, Sinaï 1186, folio 82 r.

même du Saint des Saints, l'Arche d'Alliance ; elle repose sur une table couverte d'une nappe ou d'un tapis tombant jusqu'au sol. On peut hésiter sur sa forme réelle et se demander si ce n'est pas une sorte de reliquaire cylindrique ou cubique couvert d'un toit pointu, couronné de deux boules superposées ou d'une poignée, comparable au reliquaire figuré au folio 30 v du Psautier dit Chludov. Mais il se peut aussi qu'elle corresponde à un des schémas les plus courants de l'Arche d'Alliance¹⁴, un reliquaire sarcophage en forme de boîte rectangulaire munie d'un couvercle en dos d'âne, vu ici du petit côté. Selon la description biblique et les images traditionnelles du Saint des Saints, les Chérubins dominent l'Arche. Ces Chérubins, deux ailes dressées en l'air, deux ailes couvrant le corps, mais

laissant apparaître pieds, mains et la figuration des trois têtes, d'homme, de bœuf et de lion, correspondent grosso-modo au dessin des Chérubins qui apparaissent dès le VI^e siècle, dans l'évangile dit de Rabula¹⁵ où l'illustration de l'Ascension associe le Christ montant au Ciel à la vision d'Ézéchiel ; mais on n'aperçoit sur notre image ni les yeux semés sur les ailes des séraphins, ni la tête de l'aigle du tétramorphe. Même lacune de notre illustration si on la compare au folio 82 r du Cosmas du Sinaï (fig. 4) où les deux Chérubins couvrent de leurs ailes l'Arche d'Alliance : sur ce folio, les yeux sont dessinés sur les ailes, et au-dessus des trois têtes, que figure aussi notre Psautier, de l'homme, du bœuf et du lion, est tracée l'image d'un aigle dressé, ailes

13. GUY FERRARI, *Catalogo del Museo Sacro*, vol. V : C. R. MOREY, *The goldglass collection of the Vatican Library*, Città del Vaticano, 1959, n° 116 (planche XX et p. 27) et ERWIN R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols, in the Greco-Roman Period* (Bollingen Series XXXVII), planche : vol. III, n° 978 et texte : vol. II, pp. 113-118.

14. Les exemples de cette forme d'Arche sont nombreux tant en Occident — au folio 75 du Psautier d'Utrecht (E. T. DEWALD, *The illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1933, planche CXV) ou aux folios 31 v et 39 v de la Bible de Saint-Paul-Hors-les-Murs (A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris 1913, planche CXIII, 8) — qu'en Orient — où l'on en trouve de nombreux exemples, notamment le Rouleau de Josué

(K. WEITZMANN, *The Joshua Roll*, Princeton, 1948, fig. 5, 16, 48) —. Il faut distinguer cette forme de l'Arche, d'un autre schéma, également très fréquent, en reliquaire-sarcophage en forme de boîte rectangulaire, munie d'un couvercle demi-cylindrique, schéma que l'on trouve aux folios 82 r (fig. 4), 86 v du Cosmas du Sinaï, ou sur la mosaïque de pavement de la Chapelle de la Mère de Dieu, dans le Mémorial de Moïse, au Mont-Nébo (S. J. SALLER, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Jérusalem, 1941, vol. I, planche 109, I).

15. Folio 13 v de l'Évangile dit de Rabula, cod. Plut. I, 56 de la Bibliothèque laurenienne de Florence. Voir *The Rabbula Gospels*, Olten and Lausanne, 1959.

déployées. La lacune de notre manuscrit révèle une inattention du peintre qui utilise un schéma classique, sans tenir compte du sens exact de son carton, et néglige la quatrième personne du tétramorphe. Ce tétramorphe de la vision d'Ézéchiel, traditionnellement associé à l'Arche d'Alliance comme le prouvent les manuscrits du Cosmas, n'est d'ailleurs pas à sa place sur une image du Temple de Moïse, construit par Bésélél ! On sent là l'œuvre d'un copiste qui ne suit plus toujours complètement les intentions de ses modèles et ne les adapte pas parfaitement à ses démonstrations. Mais ces négligences nous fournissent des indices précieux : ces maladresses apportent la preuve que l'artiste ne créait pas ses dessins ex-nihilo, mais utilisait des modèles antiques que parfois il ne comprenait plus complètement !

La partie centrale de l'illustration où se joue l'action est apparemment plus originale. Au milieu, David, arbitre et juge, est couronné d'un *stemma* et porte, sur une tunique longue et fine, le manteau impérial, retenu sur l'épaule par une fibule. Plus symptomatique est la figure de Bésélél : tête nue, en pantalon long et tunique assez courte, il porte dans la main gauche un rouleau, signe de sa Sagesse louée par l'Écriture ; il se touche la bouche de la main droite : le geste est significatif¹⁶ ; on le trouve en Catalogne sur la fresque archaïque de Saint-Michel-de-Tarrassa où les apôtres, témoins de l'Ascension, portent tous la main gauche à la bouche, dans un geste consacré dès l'iconographie antique où le « *κατασιγάων δάκτυλος* » passe pour un motif égyptien. Chez les Chrétiens d'Orient, comme chez les Égyptiens d'ailleurs, le geste accompagne la prière : on le retrouve à Baouït, à la chapelle 28 (fig. 5), où une fresque copte l'attribue à trois moines appelés *psaltès* et dans plusieurs psautiers archaïques, le Psautier dit Chludov, le Paris grec 139 et le Psautier d'Utrecht, qui



FIG. 5. — Baouït, Chapelle 28.

l'attribuent eux-aussi, le plus souvent, à des lecteurs de psaumes : le geste ne traduit donc pas le silence absolu, mais le mouvement que les moines ou les récitants de psaumes, faisaient réellement en psalmodiant l'office divin : le silence qu'appelle ce geste a été rapproché du psaume CXL 3, où David demande à Dieu une garde pour préserver ses lèvres de tout accès du Malin : ainsi le rempart de la main dressée devant la bouche écarte toute offense à Dieu, tout blasphème et donne l'assurance de ne prononcer que des paroles inspirées par Dieu : tel est bien le sens de la présence de Bésélél sur la miniature : il n'est pas, comme Iannis, un orgueilleux parlant de sa seule autorité et prononçant par là même les paroles du démon. Il n'est qu'un témoin qui transmet l'ordre divin, un artisan de l'œuvre de Dieu : l'image qu'il modèle, en cet état d'obéissance, n'est pas une œuvre humaine, mais une « œuvre non faite par la main des hommes » une sorte d'*achiropiotos*, pour employer un terme aux résonances si multiples à la veille comme au lendemain de la Querelle Iconoclaste, un mot qui répond si bien à l'exégèse iconophile du Psaume CXIII, 12.

L'image de Iannis nous oblige aussi à poser la question de son origine. Son manteau, semblable au *phélonion* des prêtres, sa tunique, sa coiffure aux cheveux abondants et hérissés,

16. L'analyse de ce geste se réfère à l'article de A. GRABAR, *Une fresque visigothique et l'iconographie du silence*, in *Cahiers Archéologiques*, I, 1945, pp. 124-128.

caractérisent déjà le personnage au folio 16 du même psautier : il s'agit d'une formule que le peintre applique chaque fois qu'il veut évoquer Iannis. Mais ici le visage est exagérément grossi, en comparaison des autres visages de la même page et, de façon plus générale, des visages qui paraissent sur le Psautier. Cette déformation des proportions est sûrement une charge ; la caricature est souvent utilisée à l'époque pour tourner en ridicule les adversaires : plusieurs folios du Psautier Pantocrator 61 accablent les ennemis du Christ, de David ou de Moïse, en les figurant avec des physionomies brutales, tête de silène¹⁷ (fig. 6) rentrant dans les épaules, type sémite trop accentué¹⁸ (fig. 7). Et l'on peut rapprocher ces procédés de lutte et de propagande, des caricatures que l'évêque Grégoire Asbestas, ami et collaborateur de Photios, destinait à l'Empereur d'Occident et dessinait de sa main, sur un compte-rendu des Actes d'un concile condamnant les adversaires du Patriarche¹⁹. Pourtant en ce qui concerne Iannis, si les proportions du visage sont déformées, si les cheveux hérissés sont une allusion



FIG. 6. — Psautier du Pantocrator 61, folio 114 v.



FIG. 7. — Psautier du Pantocrator 61, folio 65 v.

au caractère diabolique du personnage, la finesse des traits de sa physionomie n'a rien de caricatural : le nez régulier, la bouche bien dessinée, les yeux vifs s'écartent des formules stéréotypées et anonymes. Il s'agit là encore d'un moyen d'expression courant dans les vignettes des psautiers du IX^e siècle. Le visage du diable, au folio 8 v du Psautier dit Chludov (fig. 8), ressemble étonnamment à celui de Iannis sur notre miniature : même délicatesse pour dessiner les sourcils, les yeux, le nez, la bouche de ce personnage à large tête, même expression enga-

17. Têtes de « silène », caractérisant des ennemis, dans le Pantocrator 61 :

fol. 16 : le patriarche Théodote.
fol. 29 : Hadès.
fol. 39 v : accusateur du Christ.
fol. 42 v : un juif venu arrêter le Christ.
fol. 48 : un juif venu arrêter le Christ.
fol. 68 v : un juif venu arrêter le Christ.
fol. 69 : un juif discutant avec le Christ.
fol. 87 : un des marchands du Temple.
fol. 102 v : un juif discutant avec le Christ.
fol. 105 v : un juif discutant avec le Christ.
fol. 106 v : un juif discutant avec Moïse.
fol. 114 v : un juif voulant lapider Jésus.

fol. 115 v : les rois crucifiés.

Ce type peut être rapproché de celui de certaines idoles : voir fig. 2, l'idole de gauche.

18. Type sémite trop accentué, caractérisant des ennemis, dans le Pantocrator :

folio 42 v : un juif venu arrêter le Christ.

65 v : les Ziphéens.

106 v : un juif discutant avec Moïse.

19. La polémique illustrée de Grégoire Asbestas est connue par un texte de la *Vie* de saint Ignace de Constantinople, par Nicétas le Paphlagonien. Voir texte et commentaire dans A. GRABAR, *L'iconoclisme*, pp. 185-186 ; 215, 233.

geante qui contraste d'ailleurs, sur le Chludov, avec les proportions difformes du corps ; ce visage de « gentleman » donné au démon peut nous aider à comprendre la façon dont le Pantocrator 61 présente les familiers du diable ! Les têtes des méchants y sont traitées avec soin, fortement individualisées : ces nuances expriment leur orgueil : ils sont imbus d'eux-mêmes. Leur tête parlante s'oppose au portrait-icône des justes dont la physionomie doit refléter la grâce divine jusqu'à perdre toute expression particulière ! Cette idéalisation des bons, ces visages réalistes des méchants n'imposent donc pas de copies de portraits réels, mais révèlent une méthode iconographique pour traduire des états spirituels, pour exprimer l'invisible.

Quoi qu'il en soit, tous les éléments qui composent l'illustration de cette page — personnages ou objets — supposent l'existence de cartons où le peintre de ce Psautier ou de son prototype puisait, même quand il créait des compositions originales. Cette méthode d'illustration suppose des ateliers de copistes richement pourvus de modèles antiques, des ateliers qui ne pouvaient guère exister dans l'empire byzantin, pendant l'âge iconoclaste. C'est là un indice, parmi bien d'autres, d'une illustration de ces psautiers, postérieure à 843 !

Cette étude de l'illustration jusqu'alors méconnue du folio 165 du Pantocrator 61 montre à quel point certaines images des psautiers à illustrations marginales reflètent fidèlement les controverses théologiques de la Querelle des Images. Elle met l'accent, dans la démonstration du bien-fondé de l'image, sur l'importance de l'argument de l'origine divine de cette image, image inspirée par Dieu, image non faite de main d'homme : certes, mieux et plus que toute autre, la sainte Face d'Edesse mérite d'être appelée *achiropiitos* et elle l'a été couramment ; mais des Chérubins du Temple sont, eux aussi, « non faits de main d'homme » : seules les idoles sont œuvres humaines, les icônes sont œuvres divines. Telle est l'exégèse du Psaume XIII illustrée dans notre Psautier, telle est aussi l'exégèse de Photios.

Ce parallélisme des deux commentaires, iconographique et littéraire, est essentiel pour la compréhension profonde de notre miniature. Il permet par ailleurs de revenir sur le problème de la date des psautiers de la famille du Pantocrator 61 et de renforcer l'hypothèse d'une datation contemporaine du premier règne patriarcal de Photios. On a déjà souligné l'existence, dans l'œuvre de Photios, de son commentaire des psaumes et on a déploré sa perte. Mais une lecture attentive des *Quaestiones ad Amphilochium*, permet sans doute d'en trouver un reflet important. Sur un total de 324 questions, plus de 25 se rapportent à des psaumes, commentent des versets de psaumes. Il serait intéressant de comparer systématiquement l'exégèse du Patriarche de Constantinople à celle des images de nos psautiers. La publication en parallèle de la miniature du folio 165 du Pantocrator 61 et du texte de Photios, commentant le même psaume CXIII, 12 serait un premier jalon d'une telle enquête.

Paris.

Suzy DUFRENNE.



FIG. 8. — Psautier dit Chludov, folio 8 v.

AYVALI KILISE OU PIGEONNIER DE GÜLLI DERE
ÉGLISE INÉDITE DE CAPPADOCE

par N. et M. THIERRY

Ayvalı kilise (l'église du cognassier) ne doit pas être confondue avec l'église d'Ayvalı köy, village situé plus au Sud, dans la vallée d'Üzengi dere.

Elle est creusée dans un cône isolé qui domine le ravin de Gülli Dere, ravin que le Père de Jerphanion n'a pas visité et qu'il décrit en cinq pages d'après les notes du R. P. Gransault, lequel l'explora en 1908. A cette époque l'église était déjà utilisée comme pigeon-nier et le Père ne put se la faire ouvrir ; il n'en décrit donc que les deux grandes portes contigües¹. Nous-mêmes avons plusieurs fois essayé, mais en vain, de faire ouvrir ce pigeon-nier situé tout près du vallon de Kızıl Çukur² ; c'est un de nos amis, le docteur Tenenbaum qui y parvint en 1962 et en prit les premières photographies³. Depuis, les paysans en permettent la visite ; pour la première fois cette année, ils ont ouvert également le pigeonnier de Kızıl Çukur dont les fresques absidales sont étonnamment bien conservées⁴.

On s'y rend du village de Çavuşin, en suivant la vallée qui s'ouvre à l'Est, puis en remontant au Nord le premier vallon qui entame la falaise (Gülli Dere, vallon rose). On passe au pied de la chapelle n° 3 de Jerphanion ; l'église d'Ayvalı se trouve plus haut, à l'origine du vallon, dans un cône isolé bien visible. Il faut se faire accompagner par le propriétaire qui loge à Çavuşin.

PLAN ET ARCHITECTURE (fig. 1).

Comme le laissait supposer la double porte, l'église comprend deux chapelles parallèles. Elles communiquent par un passage voûté situé à l'extrémité orientale des deux nefs. Les deux chapelles sont à peu près semblables, nefs voûtées en berceau de 4,50 mètres de long sur 2,50 à 2,75 de large environ. La voûte repose sur les parois par l'intermédiaire d'un encorbellement. Les parois sont creusées de niches : deux niches dans les parois mitoyennes, à l'Ouest du passage voûté, trois dans les autres parois. La niche centrale de la paroi Nord de la nef Nord est un arcosolium creusé au-dessus de trois tombes ; la niche occidentale voisine est creusée au-dessus d'une petite tombe. Les nefs s'ouvriraient chacune par une porte

1. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942 (que nous abrégons en Jerph.), II, p. 594.

2. N. et M. THIERRY, *Eglise de Kızıl Tchoukour*, *Mon. Piot*, L, p. 105.

3. N. THIERRY et A. TENENBAUM, *Le Cénacle apostolique à Kokar kilise et Ayvalı kilise*, *Journal des Savants*, Oct.-Déc. 1963, p. 228-241.

4. A paraître dans *Journal des Savants*, 1964, fasc. 2.

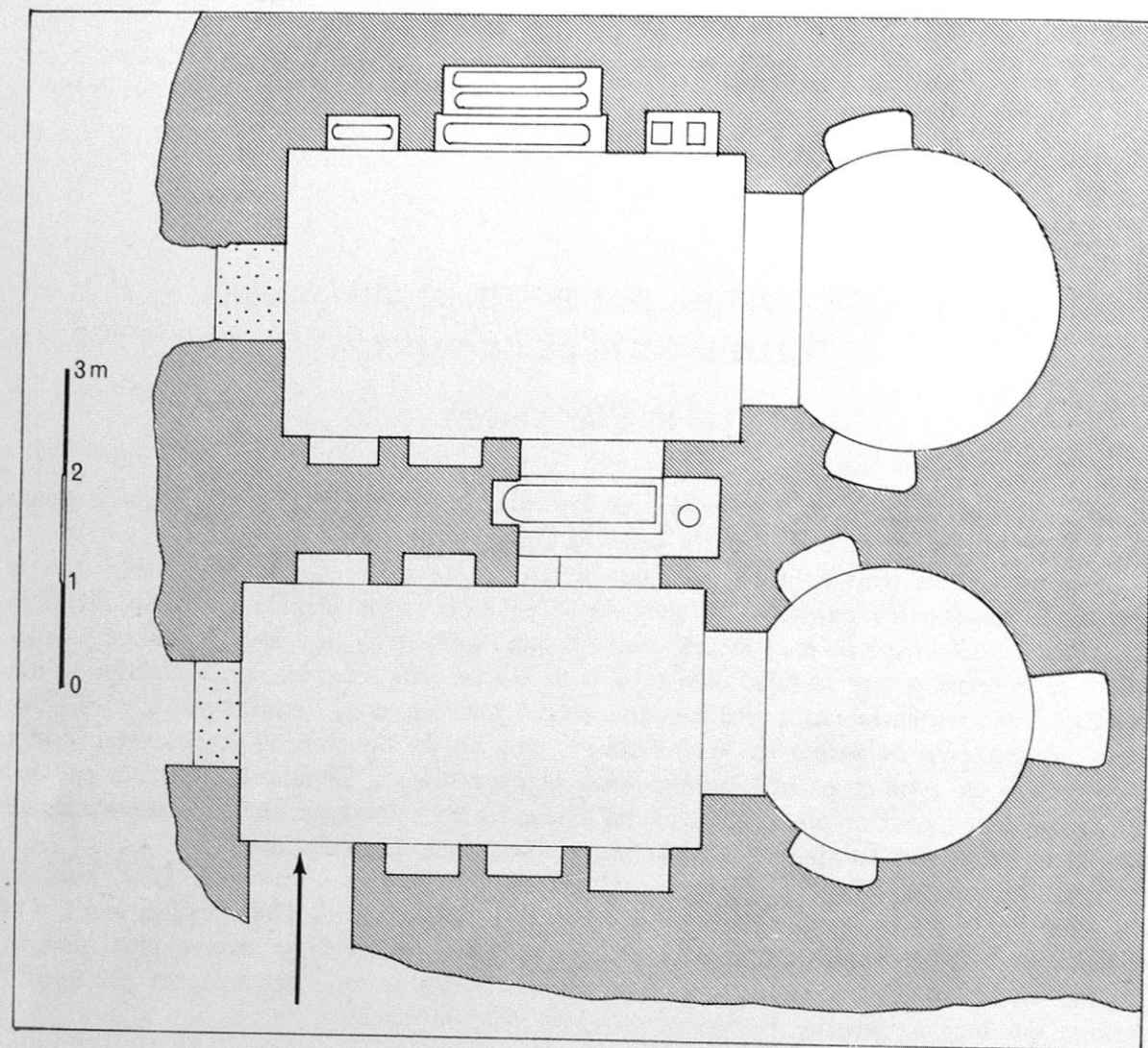


FIG. 1. — Plan de l'église (schéma).

occidentale. Les deux portes sont actuellement murées et l'on pénètre par l'orifice du pigeonier, fenêtre creusée dans la paroi Sud de la nef Sud.

Le passage voûté est creusé de deux niches qui se font face ; la niche orientale, plus petite, est percée, en son sol, d'une cavité hémisphérique. Les absides ont, en plan, la forme d'un arc outrepassé, d'une profondeur d'environ 2,50 mètres. Elles devaient être jadis enfermées par des plaques de chancel réservées dans la masse du rocher. Les conques sont hémisphériques. Trois niches équidistantes sont creusées dans l'abside Sud ; deux seulement dans l'abside Nord, l'une au Sud, l'autre au Nord.

Les deux chapelles ayant leurs entrées distinctes, l'ensemble ne répond pas à la définition de l'église double⁵ ; cependant, rien ne permet de supposer qu'elles n'ont pas été

5. Jerph. I, p. 57-58.

creusées et décorées aux mêmes époques. Le décor actuel, d'une grande unité, comme l'ensemble des inscriptions, n'est pas primitif. Sous l'enduit réapparaissent de nombreuses traces d'une première couche de fresques, et ceci dans les deux chapelles. Egalement, les portails extérieurs ont leur cintre orné de peintures du même style, inscrites des mêmes caractères grecs. Il faut remarquer que la chapelle Nord était entièrement peinte, ce qui est exceptionnel, car il s'agit d'une chapelle funéraire.

INSCRIPTIONS DÉDICATOIRES.

Deux fragments de dédicace situés chacun dans l'une des chapelles permettent, en se complétant, de dater les décors.



FIG. 2. — Dédicace dans l'abside Sud, inscription n° 1.

I. — Dans l'abside Sud, la dédicace courait à mi-hauteur, à la jonction de la conque et de la paroi. Il ne reste plus que les deux extrémités de l'inscription, la plus grande partie du texte, au centre, ayant disparu. On lit le début, près du piédroit Nord (fig. 2) : ANICTOPICTIONA OCTOY AGIOY HO ANOY EPIBA : : EOCKON... 'Ανιστορίσθη ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου Ἰωάννου ἐπὶ βασιλείᾳ Κωνσταντίνου... *L'église de Saint Jean fut décorée sous l'empereur Constantin...*⁶. La suite de l'inscription complétait le nom de l'empereur et donnait sans doute la date, puis le nom du donateur et ses titres à la miséricorde divine ; la fin se rapporte, en effet à ce dernier, elle se lit, au Sud, au-dessus de la petite niche : ... TOY EXPIO... KETI, TEOCYKO .. MONTATIMONHNTIC ΠΑΝΑΓΙΑΚΕ ΠΑΝΤΟΝΤΟΝ ... N — OANAΓINOCKON EYXETEYPIEPAYTOY ΔΙΑΤΟΝΚΝ ... του ἐκ πόθου καὶ πίστεως οἰκοδομοῦντα τὴν μονὴν τῆς

6. Nous remercions ici le R.P. V. Laurent qui, une fois de plus, a bien voulu consacrer son temps à nos inscriptions. Pour des raisons de simplifications, nous ne donnons que les transcriptions originales et la rédaction en grec correct, non les états successifs de l'analyse

orthographique ; qu'on veuille bien nous en excuser. Quant à l'orthographe, elle est tout à fait semblable à celle de Tokali, ancienne église, et nous renvoyons donc à l'étude qu'en fait Jerphanion (Jerph. I, p. 291-294).

Παναγίας καὶ πάντων τῶν ἁγίων. Ὁ ἀναγιγνώσκων εὐχεσθε ὑπὲρ αὐτοῦ διὰ τὸν Κ(ύριον)ν ...qui, avec un très grand amour et une très grande foi, a construit le monastère de la Panaghia et de tous les Saints. Vous qui lisez (ceci), priez pour lui le Seigneur.

Le donateur semble avoir été un pieux et important personnage, car, non seulement il fit décorer cette petite église de Saint-Jean, mais construire un monastère dédié à la Sainte Vierge. S'agissait-il pour ce dernier d'une véritable construction ou d'un creusement de salles troglodytes ? Il est difficile de préciser ; dans les environs, il n'y a plus traces de ruines ; mais

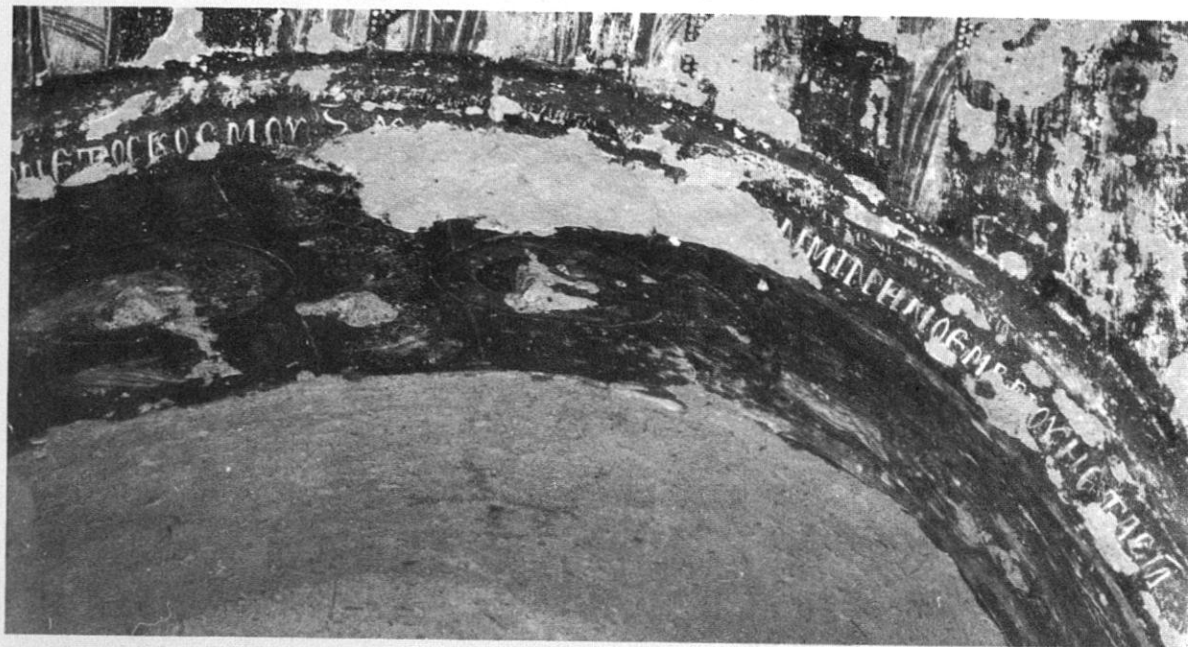


FIG. 3. — Fin de l'inscription Nord, inscription n° 2 (cf. fig. 31).

on sait que la plupart des monuments construits dans cette région ont disparu et leurs pierres été réutilisées ; d'autre part, peut-être faudrait-il chercher loin de là les ruines de ce monastère. Une chose est certaine, c'est que le vallon de Gülli Dere et le vallon voisin de Kızıl Çukur sont riches en églises et salles érémitiques ; en particulier, on peut voir encore dans ce second vallon une église dont les fresques étaient entièrement consacrées à l'histoire de la Vierge, le récit étant très complet et unique en Cappadoce⁷. Cette petite église fort ancienne (elle comprend une chapelle de type « iconoclaste ») pouvait être l'objet d'une vénération spéciale et être ainsi à l'origine de la fondation du monastère de la Panaghia cité dans l'inscription du pigeonier de Gülli Dere.

2. — Sur le grand arcosolium de la chapelle Nord, on lit le début et la fin d'une inscription (fig. 3 et 21) : ANNI...PICTICAMHNAYTONAΓIONETOCKOCMOY, CY... / ENMINHNOEMBPIOYHCTACIA, ... [ἐγὼ Ἰω]άννη[ς ἐχ]ριστισάμην αὐτὸν ἅγιον ἔτος κόσμου CY... / ἐν μηνὶ νοεμβρίου εἰς τὰς ἰδ' ... (moi Jean ?), j'ai fait don en cette même sainte année du monde 64., ... le 14 du mois de Novembre.

7. Cf. plus haut, note 2.

Ainsi, le décor de ces chapelles se situe entre les années 6400 et 6499 de l'ère mondiale byzantine, c'est-à-dire, 892-991 de notre ère. Seul Constantin VII peut convenir à cet intervalle de temps, car Constantin VIII, dans la première partie de son règne n'est pas nommé seul, comme ici ; ainsi, deux dédicaces cappadociennes le citent avec Basile II comme empereur corégnant⁸. Ce n'est que plus tard que Constantin VIII régna seul (1025-1028). Quant à Constantin Porphyrogénète, il régna seul lors de son adolescence (913-920) et durant quelques mois de son âge adulte (27 Janvier — 6 Avril 945)⁹. Les trois mois de 945 ne comprenant pas Novembre, il faut donc fixer les décors des chapelles étudiées ici au début du règne de Constantin VII, du 7 Juin 913 au 17 Décembre 920¹⁰.

Une autre église de Cappadoce est également datée par une dédicace citant Constantin Porphyrogénète¹¹. Le début de l'inscription manque, mais on lit le nom de l'évêque et de l'empereur : « ὑπο ἐπισκοπῶν Λεοντος καὶ βασιλεως Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογενετοῦ », l'année n'étant pas précisée. La fin est semblable : « Ο ἀναγιγνώσκων εὐχεσθε ὑπὲρ αὐτοῦ διὰ τὸν Κ(ύριον)ν ἡμῶν ». Pour Tavşanlı kilise, Jerphanion avait attribué les fresques au début du règne, éliminant les trois mois de 945 par estimation des faibles probabilités. Les décors d'Ayvali kilise leur sont donc contemporains. Nous verrons plus loin que, bien que d'un style différent, ils entrent dans la série des peintures « archaïques » de Cappadoce, peinture empreintes de survivances paléochrétiennes et d'influences orientales. On sait qu'à partir de la seconde moitié du x^e siècle, la Renaissance byzantine tend à faire disparaître ces caractères propres aux hautes époques.

DÉCORATION DES CHAPELLES

Les fresques actuelles recouvrent une première couche de décors. Celle-ci réapparaît en maints endroits. Dans les deux absides remontent sous les décors actuels les entrelacs d'une énorme tresse à médaillons centraux (fig. 4) ; on la retrouve sur la voûte Sud et sous le porche Nord. Un dessin reproduisant l'antique chapiteau chypriote orne le fond de la niche Nord de l'abside Nord ; ce décor oriental n'a jamais été rencontré par Jerphanion ; nous ne l'avons vu que dans une chapelle de style paléochrétien de la région voisine, dans le Hasan

8. A Sainte Barbe de Soğanlı datée de 1006 ou 1021 : Jerph. II, p. 311 ; et à Direkli kilise : N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan dağı*, Paris, 1963 (que nous abrégons en « Hasan dağı », p. 184-185).

9. La durée de cette période a été discutée mais à la suite de G. Ostrogorsky, E. Stein et G. de Jerphanion, on est revenu à l'opinion de l'ancien chronologue, E. de Mural. E. DE MURALT, *Essai de Chronographie byzantine*, éd. Paris-Amsterdam, 1963, p. 518-519 ; G. OSTROGORSKY et E. STEIN, *Die Krönungsordnungen des Zeremonienbuches, Byzantion*, VII, 1932, p. 197, n. 3 ; G. DE JERPHANION, La date du couronnement de Romain II, *Orientalia christiana, periodica*, I, 1935, p. 490-495 ; G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris, 1956, p. 305.

10. S'il est probable que la dédicace qui ne cite que Constantin est de la période où il régna seul, la certitude n'en est cependant pas acquise. Il ne s'agit certainement pas des périodes où son père Léon VI l'associa en titre (908-912), où son oncle Alexandre régna (912-913) ; il ne s'agit vraisemblablement pas non plus de la période où régna Romain Lécapène (920-944), sauf si le peintre a voulu exprimer des tendances « légiti-

mistes », mais il pourrait s'agir de la période où Constantin associa au trône son fils Romain II (945-959). La numismatique n'éclaire pas la question ; le numéraire de Constantin VII comprend, pour la période de 913-920, des monnaies de Constantin et Zoé, concurremment avec des monnaies de Constantin seul où l'empereur est jeune et imberbe ; quant aux monnaies où l'empereur est seul, représenté en adulte barbu, elles sont si nombreuses qu'il est difficile de leur attribuer une frappe limitée aux trois mois de 945 (cf. W. WROTH, *Catalogue of the imperial byzantine coins in the British Museum*, Londres, 1908, pl. LII, LIII, p. 452-453, 455-456, 462-464 et H. GOODACRE, *The story of Constantin VII Porphyrogenitus from his solidi*, dans *The Numismatic chronicle*, 1935, part I, p. 114-119, pl. VIII ; les classifications de ces auteurs ne sont d'ailleurs pas satisfaisantes car elles ne tiennent pas suffisamment compte de l'âge apparent de l'empereur sur ses effigies et de l'importance du numéraire correspondant aux diverses périodes de son règne). Nous remercions vivement ici Monsieur P. Lemerle qui nous a aidés pour cette question.

11. Tavşanlı kilise, Jerph. II, p. 79-82.

dağ¹². Dans la chapelle Sud, on retrouve à peu près tous les éléments du premier décor de la voûte. Il était semblable à ceux des plafonds de Agios Vasilios et Agios Stephanos¹³ que Jerphanion décrivait comme iconoclastes. On distingue mal la grande croix centrale, mais on reconnaît les larges champs rectangulaires ornés de quadrillages imitant grossièrement les caissons d'un plafond, les larges torsades dans les entrelacs desquelles s'inscrivent des rosettes, les frises de zig-zag faits d'éléments lancéolés. L'ensemble, assez soigné, était plus proche des peintures de Agios Stephanos. Le décor primitif n'était pas aniconique ; on distingue de nombreux visages, là où la couche superficielle est tombée (dans la chapelle Sud, on en voit dans la scène de la Nativité, du Baptême du Christ, sur le tympan oriental et de part et d'autre de l'entrée du passage qui fait communiquer les deux chapelles). Cette entrée est marquée d'une inscription périphérique de style très ancien dont il ne reste plus que quelques mots : ... ΘΗ. ONTONANOC .. ATΕΥΜΑΤ..... .. ΤΟΥΘΥΑΜΗ. ...τον ἄνωστρατευμάτων ... τοῦ Θ(εο)ῦ . ἀμήν. ... *des armées célestes ... de Dieu . Amen !* Ces visages sont trop abimés pour permettre une rigoureuse analyse de style ; cependant, les larges yeux en amande de part et d'autre du nez cylindrique, les barbes pointues réservant un grand croissant clair autour de la bouche, la plantation basse et rectiligne des cheveux sur le front évoquent des visages du VII^e et du VIII^e siècle ; nous en avons vu de semblables dans cette église d'Ağaç altı kilise, dans le Hasan dağ¹⁴ ; ils rappellent également les visages abbassides de Samarra¹⁵. A ces décors primitifs appartenait peut-être une image de l'agneau symbolique disparue sous le tracé du X^e siècle qu'on voit encore à l'intrados de l'arc triomphal Sud (fig. 13).

Les décors actuels couvrent les deux chapelles, le passage qui les joint et leur deux porches ; ils sont presque partout en très mauvais état.

DÉCOR DES PORCHES.

Les portes d'entrées ont été plusieurs fois murées et réouvertes, ce qui explique l'altération des fresques.

Porte Sud. Sur les versants de la voûte en plein cintre du porche, Constantin (O ΑΓΙΟC ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟC) et Hélène (Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΙ) sont debout, les bras levés, tenant dans un médaillon une croix grecque qui se trouve ainsi au centre de la douelle. Cette représentation est très semblable à celle de l'arc triomphal de l'église des Saints Apôtres¹⁶. Sur les piédroits de la porte étaient peints deux saints militaires ; du tympan, il ne reste plus que les deux arbres en fuseau qui encadraient un buste disparu.

Porte Nord. Sur le versant Nord de la voûte, on voit deux évêques portant l'omophorion ; ils tiennent le livre sur un pan de leur chasuble et ramène vers lui une main droite bénissante. A gauche, on lit le nom de Procle, archevêque de Constantinople (ΠΡΟΚΛΟΝ). Sur le versant Sud, deux ermites en manteau monastique lèvent leurs mains ouvertes en avant de leur poitrine ; à gauche subsiste le nom de Pachome (Ο ΟCΙΟC ΠΑΧΟΥΜΙΟC). Au sommet de la voûte était peint un buste du Christ tenant le livre et bénissant. Le centre du tympan a disparu ; sur les côtés se trouvent les visages de deux saintes debout sur les piédroits ; elles sont vêtues de maphorions richement brodés et bordés de perles ; à gauche, il s'agit de sainte Barbe (Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ).

12. Hasan dağ, p. 77, fig. 18.

13. Jerph. pl. 154 et 155.

14. Hasan dağ, pl. 42.

15. E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, pl. LXI.

16. Jerph. II, p. 65-66, pl. 150 et 151 et p. 412-413.

DÉCORS DE LA CHAPELLE SUD

Les fresques sont consacrées au récit de l'Enfance et de la Vie du Christ ; malheureusement elles sont très abimées. A hauteur d'homme, elles ont été grattées, voire détruites par le percement de nouveaux orifices ; sur les voûtes, la première couche de peinture qui réapparaît rend certaines scènes de l'Enfance presque illisibles.

HAGIOGRAPHIE.

Un grand nombre de saints étaient représentés, en pied ou en buste ; la plupart des figures sont détruites, mais bien des noms ont été épargnés. A l'intrados de l'arc triomphal, six médaillons de prophètes encadrent l'image de l'agneau (nous reviendrons plus loin sur cette image). On lit le nom d'Ambacuc au milieu du versant Sud (Ο ΠΡΟΦΗΤΙC ΑΜΒΑΚΟΥΜ), ceux de Zacharie (Ο ΠΡΟΦΗΤΙC ΖΑΧΑΡΙΑC) et Jérémie (ΙΕΡΕΜΙΑC) sur le versant Nord.

Dans les écoinçons de la paroi orientale, Constantin et Hélène étaient debout de part et d'autre de l'arc absidal (Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΤΑ... et ... ΕΛΕΝΙ.) Constantin, au Sud, tenait la sainte croix (croix potencée) à hauteur de son épaule, comme un labarum. Dans l'abside se trouvait toute une série de saints évêques tenant le livre ; presque tous ont disparu, sauf, au Nord, Amphiloque (Ο ΑΓΙΟC ΑΦΦΙΛΟΚΙΟC) Eusèbe (Ο ΑΓΙΟC ΕΥCΕΒΙΟC) et Pierre d'Alexandrie (Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC) et au Sud, Théodote, évêque d'Ancyre ou Théophylacte, évêque de Nicomédie (Ο ΑΓΙΟC ΘΕ...), Ypatios (Ο ΑΓΙΟC ... ΤΙΟC), Spyridon (Ο ΑΓΙΟC ΣΠΥΡΙΔΟΝ) et Clément (Ο ΑΓΙΟC ΚΛΙΜΙΟC). Dans la niche Sud était représenté le prophète Ezéchiel (Ο ΠΡΟΦΗΤΙC ΕΖΕΚ...).

Les martyrs de Sébaste étaient peints en grand nombre sur les parois Sud et Nord ; on ne peut préciser si leur liste était complète. Sur la paroi Sud, on lit dans la niche orientale ΙΟΥΛΙΑC pour Οὐάλης et ΕΥ... pour Εὐτύχιος, sur les versants Est et Ouest ; Ο ΑΓΙΟC ΚΡΙCΠΙΟC, Κρισπος, au fond ; dans la niche centrale, CICINIOC, Σισίννιος, à l'Ouest et ΚΛΑ..., Κλαύδιος, à l'Est ; ΞΑΝΘΙΟC, Ξάνθιος, et, CMAPABΔΟC, Σμαραγδος, au fond ; dans la niche occidentale, ΛΕΟΝ... pour Λεόντιος, et, ΑΓΓΙ... pour Ἀγγίας sur les versants Est et Ouest ; deux saints dont ΦΙΛΟ... pour Φιλοκλήμων, au fond. Dans les écoinçons, d'Est en Ouest, on lit les noms de Cyrille (ΚΥΡΙΑΟC, Κύριλλος), ΕΥ... pour Εὐνοῖκος et ΑCΤΙΟC pour Ἀέτιος. Sur la paroi Nord, dans la niche occidentale, ΑΚΕΡΔΟΝ, Σακερδων et ΑΘΑΝΑCΙΟC, Ἀθανάσιος, sur les deux versants ; deux saints anonymes au fond ; dans la niche centrale, Ignace (ΙΓΝΑΤΙΟC), évêque d'Antioche et non martyr de Sébaste, et ΕΥΘΥΧΙΟC, Εὐτύχιος sur les versants, ΠΡΙCΚΟC, Πρίσκος et ΘΕΟΦΙΛΟC, Θεόφιλος au fond.

Sur la paroi occidentale, de part et d'autre de la porte, deux et trois saintes, Euphrosine (Η ΑΓΙΑ ΕΥΦΡΟ....) et Julitte (Η ΑΓΙΑ ΗΟΥΛΙΤΑ) au Nord ; Thècle (Η ΑΓΙΑ ΘΕΚΛΑ), Anastasie (Η ΑΓΙΑ ...CΤΑCΙ) et une troisième au Sud.

RÉCIT DE L'ENFANCE ET DE LA VIE DU CHRIST.

La voûte est divisée en deux parties à peu près égales. A l'Ouest est peinte l'Ascension, à l'Est on reconnaît dix scènes de l'Enfance du Christ illustrant le Protévangile de Jacques le Mineur. Comme dans toutes les églises « archaïques » de Cappadoce, le récit se suit de gauche à droite, en commençant par le registre supérieur du versant Sud. On a donc, succes-

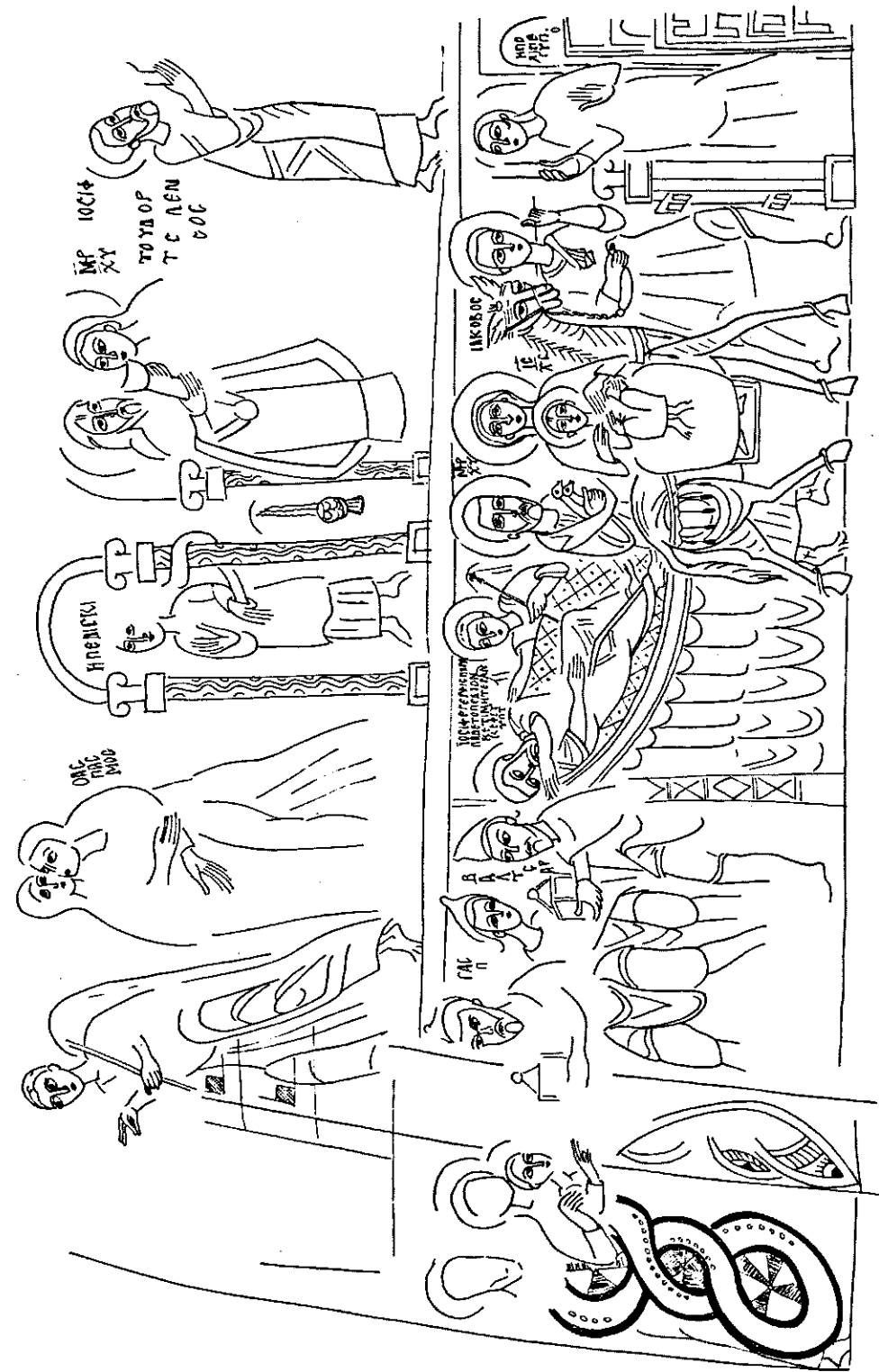


Fig. 4. — Voûte de la chapelle Sud, moitié Sud-Est (schéma).

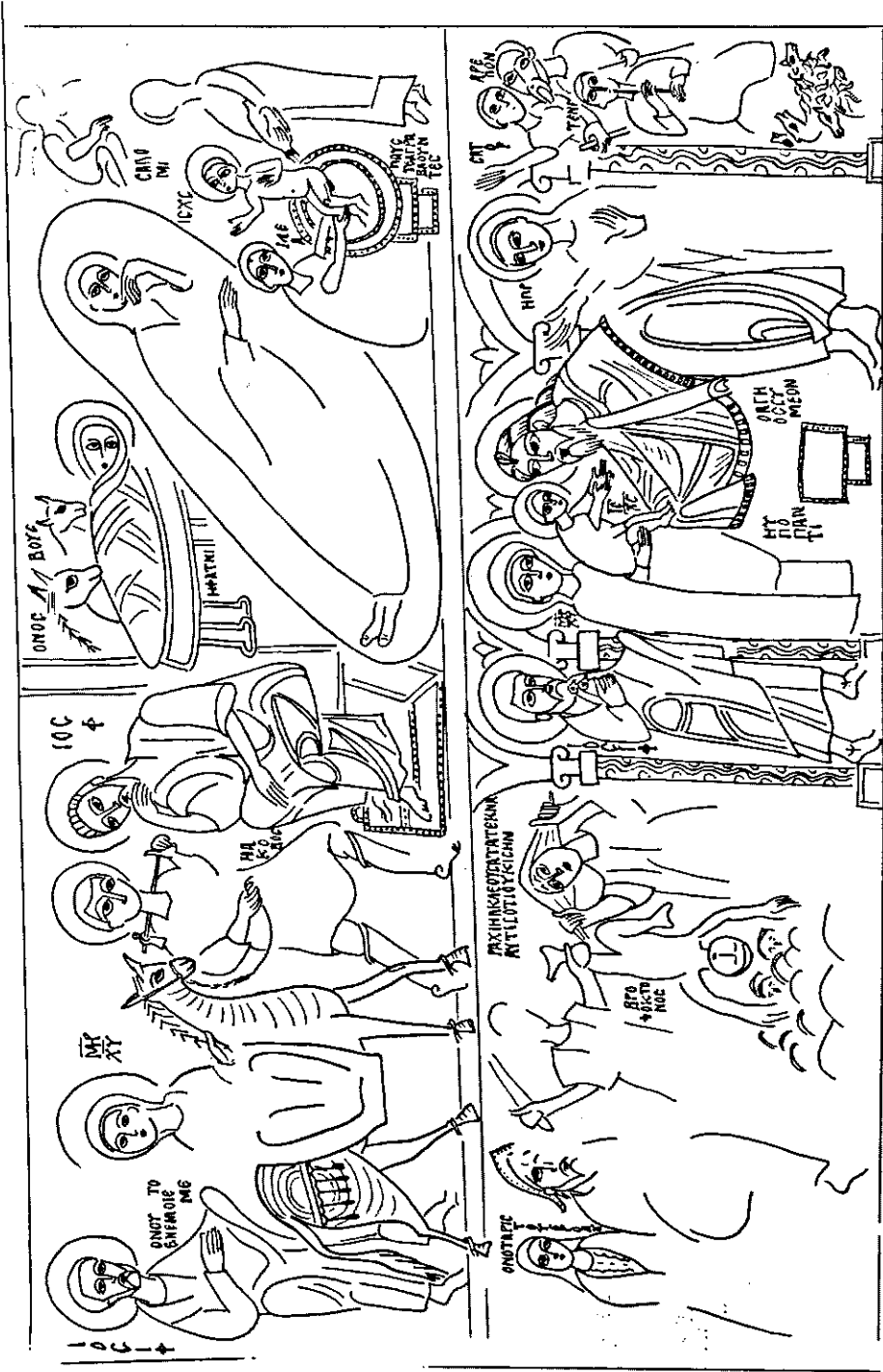


Fig. 5. — Voûte de la chapelle Sud, moitié Nord-Est (schéma).

sivement, Annonciation, Visitation, Epreuve de l'eau, Voyage à Bethléem, Nativité, Adoration des mages, Songe de Joseph, Fuite en Egypte, Massacre des Innocents, Présentation au temple. Sur les parois étaient représentées des scènes de la vie du Christ ; au Sud, Baptême du Christ, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Lavement des pieds ; à l'Ouest, Cène et Trahison de Judas sur la paroi, Transfiguration sur le tympan ; au Nord, Crucifixion, Déposition de la croix, Ensevelissement du Christ, les Myrophores, Descente aux Limbes. Dans l'abside figurait un Christ en majesté du type apocalyptique ; sur le tympan oriental, la Vierge trônant ; au centre de l'intrados, l'Agneau. Nous décrivons successivement les scènes du cycle du Christ puis les représentations triomphales.

Annonciation (fig. 4).

On devine la silhouette de l'archange qui venait de la droite, la main dirigée vers la Vierge. La disposition générale de la scène se retrouve à Tokalı I¹⁷.

Visitation (fig. 4).

On lit : O ΑCΠACMOC en arrière d'Elisabeth ; on distingue en effet les deux visages joints et les mains des deux cousines, celle d'Elisabeth posée sur le ventre de Marie en un geste caractéristique de l'iconographie archaïque¹⁸. A droite, sous une porte, la servante traditionnelle (H ΠΕΔΙΚΗ), assiste à la scène la main droite relevée paume en avant, la gauche retenant le pan du rideau qui s'enroule autour du chambranle. L'architecture de la porte est assez riche : deux colonnes ornées verticalement d'une ligne ondulée et surmontées de chapiteaux de type ionien. Disposition, attitudes des personnages, architecture sont semblables à Tokalı I et aux Saints Apôtres¹⁹.

Epreuve de l'eau (fig. 4).

On lit l'inscription entre les deux figures de Marie et de Joseph : TO [YAOP TIC Θ] ΛΕΝΕΘΟC²⁰. L'architecture du temple jouxte celle de la porte de la Visitation ; le sanctuaire est caractérisé, comme dans la plupart des églises « archaïques », par la lampe suspendue très bas²¹. Le grand prêtre lève la coupe à haut pied vers les lèvres de Marie (nommée Mère du Christ, MP XY, et non Mère de Dieu, MP ΘΥ²²) dont seul le visage est conservé. Le costume sacerdotal du grand prêtre était très orné ; un manteau à bords brodés l'enveloppe comme une chasuble (comme à Tokalı I). Joseph est à droite, levant la coupe qu'il s'apprête à boire ; dos tourné, il semble déjà partir pour la montagne (Protév. XVI, 2). Cette attitude se rencontre assez fréquemment²³.

17. Jerph. I, p. 271, pl. 65 ; cette église, que nous citons à tout moment au cours de cette étude, correspond au chapitre IX de l'ouvrage de Jerphanion (Jerph. I, p. 262 à 294, pl. 62 à 69) ; nous prions donc le lecteur de s'y référer lorsqu'il y a lieu.

18. Cf. chapelle 8 (Jerph. pl. 35, n° 4), Saint Théodore (Jerph. pl. 147, n° 2), Tokalı I (Jerph. pl. 65, n° 1), Saints Apôtres (Jerph. II, p. 67).

19. Comme l'ancienne église de Tokalı, les Saints Apôtres seront constamment cités ; nous donnons donc ici la référence complète : chapitre XXI, 1^{re} partie, c'est-à-dire, Jerph. II, p. 59 à 77, pl. 150 et 151. Les fresques de cette église sont presque complètement détruites ; le registre inférieur de la voûte a seul conservé quelques

bons fragments de peinture, nous en donnons un exemple fig. 8. Pour analogies avec Tokalı I, cf. Jerph., II, p. 75.

20. Même inscription à Kuluclar kilise, Jerph. I, p. 212 ; elle fait partie des représentations « archaïques » (Jerph. I, p. 75).

21. Ainsi, à Tavsanlı kilise (Jerph., pl. 153), Saint Eustathe (Jerph. pl. 38) et Ballık kilise (Jerph. pl. 178).

22. Cette particularité se retrouve à Tokalı I et aux Saints Apôtres (pour cette deuxième église, le sigle ne se voit plus que sur l'image de l'Annonciation — photographie personnelle inédite —). Peut-être traduit-elle des relations avec les milieux nestoriens ?

23. Outre Tokalı I, Belli kilise (Jerph. pl. 185) et Bahattin samanlığı kilisesi (Hasan dağı, p. 160, fig. 39).

Voyage à Bethléem (fig. 5).

La scène était sans doute encore semblable à celle de Tokalı I. La Vierge (MP XY) est assise de face sur l'âne, la main gauche appuyée sur l'encolure. Elle se tourne vers Joseph qui marche derrière elle et lui dit : [KATAΓΑΓ'Ε ΜΕ ΑΠΟ ΤΙC] ΟΝΟΥ [ΟΤΙ] ΤΟ ΕΝ ΕΜ- [ΟΙ ΕΠΙΕΓΕ] ΜΕ ; ce qui correspond au Protévangile (XVII, 3), « Descends-moi de l'ânesse, car ce qui est en moi me presse ». Joseph (ΙΟCΙΦ) a les deux mains demi-lechées comme s'il tenait les colombes de l'offrande (voir la Présentation au temple). Cette attitude stéréotypée se retrouve dans la scène de la Fuite en Egypte où les deux oiseaux sont même figurés. Jacques (ΗΑΚΟΒΟC) marche en avant de l'âne dont il tient la longe fixée par une chaîne au mors de la bête. Sur son épaule gauche il porte un instrument aratoire difficile à préciser. Il est vêtu d'une tunique courte jetée sur des pantalons serrés dans des bottes.

Nativité (fig. 5).

Elle est, elle aussi, très comparable à celle de Tokalı I. Joseph (ΙΟCΙΦ) est à gauche, presque inclus dans la scène précédente. Il est assis sur un siège posé sur un socle ; sa main droite appuyée sur son genou cache le bas de son visage, lui donnant cet air affligé caractéristique. Derrière lui, Marie est allongée sur un matelas brodé ; son buste est tourné à droite vers la scène du bain, sa main droite est tendue vers l'Enfant, la gauche, sur laquelle elle s'appuie élégamment, est ramenée devant son visage. Dans l'angle droit, les sages-femmes baignent l'Enfant. Salomé (CΑΑΟΜΙ) est debout à droite versant l'eau d'une amphore ; l'autre, anonyme (Η ΜΕΑ) s'apprête à plonger l'Enfant dans le bassin, d'une main, elle soutient le siège du nouveau-né, de l'autre, elle retient le balancement des jambes en avant. Jésus lève les bras vers sa mère, sa petite tête dressée vers elle. Tous les détails de cette scène touchante et bien observée se retrouvent à Tokalı I ; ce réalisme tendre est rare dans les décors « archaïques ».

La crèche (Η ΦΑΤΝΙ) où repose le nourrisson serré dans ses bandelettes, l'âne (ΟΝΟC) et le bœuf (ΒΟΥC) dont les têtes apparaissent en arrière sont situés entre Joseph et Marie.

Au-dessus de la scène du bain, l'ange qui désignait la Nativité aux bergers est à peine visible. Ceux-ci sont situés en-dessous des sages-femmes en raison du manque de place (A Tokalı I, le peintre n'ayant pas mieux réparti ses personnages avait placé les bergers sur le tympan occidental, empiétant sur la Transfiguration). L'inscription citant les paroles de l'ange se lit près du bassin : ΠΑΥ[ΑC]ΤΕ ΑΓΡΑΒΑΛΟΥΝΤΕC (παύσασθε ἀγραυλοῦντες « Cessez (de vous reposer) conducteurs des troupeaux »²⁴). Les trois bergers sont tassés à droite de la Présentation au temple, au registre inférieur. En haut, à gauche, Sator (CΑΤΟΠ), jeune et imberbe désigne la Nativité à son compagnon Arépo (ΑΡΕΠΙΟΝ), vieux et barbu. Le troisième, Tenet, (ΤΕΝ...) est assis de face, jouant de la flûte ; à ses pieds sont couchés les moutons dont les toisons frisées forment une masse indistincte. Le nom des bergers est tiré des premiers mots du carré magique, ce qui est caractéristique de la Cappadoce et de son iconographie « archaïque »²⁵.

24. Même inscription à El Nazar (Jerph. I, p. 185) et à Kuluclar kilise (Jerph. I, p. 214).

25. Jerph. I, p. 78 ; Hasan dağı, p. 120-122 et 145. (Dans les deux églises du Hasan dağı, Kokar kilise et Pürenli seki kilisesi, les bergers sont même au nombre

de cinq, pour personnaliser les cinq mots magiques. Il sera parlé plus loin de Kokar kilise à propos du Cénacle apostolique ; bien que d'un style différent, elle en offre, en effet, la même exceptionnelle image que la chapelle Nord d'Ayvalı kilise).



FIG. 6. — Les mages, le Songe de Joseph, la Fuite en Egypte.

Adoration des mages (fig. 4, 6).

L'extrémité gauche de la scène a presque disparu et la Vierge semble émerger d'un entrelacs du décor primitif ; elle tenait l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci se penchait en avant, bénissant les mages. Derrière le trône se tenait Joseph dont on devine la tête et les pieds. On voit encore assez bien les trois rois dont la disposition est exactement celle de Tokalı I et des Saints Apôtres (fig. 8). Le premier et le dernier mage sont, en effet, représentés en entier, portant une large cassette carrée à couvercle pyramidal ; ils cachent le second, dont la tête apparaît entre les leurs, tournée en arrière comme pour une conversation. Le premier, le plus âgé est Melchior (ΜΕΛ...), cheveux courts et barbe blanche, le second, Gaspar (ΓΑΚ...) est imberbe et très jeune, le dernier, Balthasar (ΒΑΛΤ...ΑΡ) porte une courte barbe noire. Tous ont un costume de cavalier dérivé de l'iranien, une courte tunique relevée sur les cuisses, des pantalons brodés serrés dans des bottes molles, un manteau jeté sur l'épaule, un bonnet pointu en forme de tiare.

Le songe de Joseph (fig. 4, 6).

Joseph est couché à gauche ; il repose sur un matelas brodé posé sur un châlit orné de draperies. Joseph a la main gauche ramenée sous la tête comme s'il dormait, mais ses yeux sont ouverts légèrement. L'ange se penche sur lui, tenant le sceptre de la main gauche, étendant la droite vers l'épaule du dormeur ; ses paroles sont écrites entre les deux têtes : ΙΟΥΣΙΦ ΕΓΕΡΘΕΙΣ ΠΑΡΑΛΑΒΕ ΤΟ ΠΑΙΔΙΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΜΗΤΕΡΑΝ ΚΑΙ ΦΕΥΓΕ ΕΝ ΕΓ-ΥΠΙ ΤΟ 'Ιωσήφ ἐγερθεὶς παράλαβε τὸ παιδίον καὶ τὴν μητέρα καὶ φεύγε εἰς Αἴγυπτον « *Joseph, lève-toi, prends l'Enfant et sa Mère et fuis en Egypte* » (Matth. 2, 13) ²⁶. La scène est semblable à celle, très mutilée cependant, des Saints Apôtres (fig. 8).

²⁶. Même inscription à Kiliclar kilise (Jerph. I, p. 215), Saint Théodore (Jerph. II, p. 32) et au pigeonnier de Çavuşin (Jerph. I, p. 533).



FIG. 8. — Eglise des Saints Apôtres, Adoration des mages, Songe de Joseph et Fuite en Egypte.



FIG. 7. — Détail de la Fuite en Egypte.

Fuite en Egypte (fig. 4, 6, 7)

C'est une des rares scènes qui soient en assez bon état. La Vierge ($\overline{MP} \overline{XY}$) est assise de face, hiératique, comme l'Enfant ($\overline{IC} \overline{XC}$) qui tient le rouleau et bénit. Aucune trace de sensibilité ou de réalisme anecdotique dans ces figures de majesté. La scène se singularise du voyage à Bethléem et de la Nativité²⁷. L'âne est la même bête qu'au Voyage, avec son poil touffu, sa tête humoristique, ses pattes ornées d'une sorte de ruban flottant au-dessus du



FIG. 9. — Présentation au temple.

sabot (survivance sassanide, sans doute) et ses harnais munis de pendeloques. En arrière marche Joseph qui maintient deux colombes dans le creux de son manteau, comme s'il s'agissait d'une Présentation au Temple. En avant, Jacques (IAKOBOS) tire la bête. En face de la Sainte Famille, l'Egypte l'accueille sous la forme d'une jeune femme coiffée à l'orientale, une mèche bouclée ramenée sur la joue en « accroche-cœur »²⁸. Elle lève la main gauche, paume ouverte en avant, et tient un grand cierge dans la main droite. Elle est debout devant la porte de « la ville en Egypte » ($\overline{H} \overline{\Pi O A I C} \overline{I} \overline{E} \overline{G} \overline{Y} \overline{\Pi} \overline{O}$) figurée par un décor d'arcature et d'architecture étagée. La scène est semblable à celle de Tokalı I, y compris les deux colombes portées par Joseph et la citation de la « ville en Egypte » ($\overline{H} \overline{\Pi O A I C} \overline{H} \overline{E} \overline{G} \overline{Y} \overline{\Pi} \overline{O}$). Aux Saints Apôtres, ce qui reste de cette scène est superposable à celle d'Ayvalı (fig. 8).

27. Pour la symbolique triomphale de la Fuite en Egypte, cf. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire de l'Orient*, Paris, 1936, p. 236; A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, II, p. 182-183.

28. Ce type de coiffure avait déjà été noté par A. Grabar à propos de l'image de sainte Catherine, à Tokalı I (Jerph. pl. 67, n° 2).

Massacre des innocents (fig. 5).

On reconnaît difficilement Hérode assis en avant de son notaire ($\overline{O} \overline{N O T A P I C} \overline{T O Y} \overline{E P O A \Delta \chi}$) auquel il dicte l'ordre. Le fonctionnaire porte une longue robe sur une tunique à plastron brodé. A droite se situe la scène du Massacre; le bourreau ($\overline{B P O \Phi O K T O N O C}$ ²⁹) tient par un pied un enfant qu'il s'apprête à décapiter. Au-dessous, on ne distingue presque plus la masse des autres enfants tués. A côté, Rachel s'arrache les cheveux de douleur; c'est « Rachel pleurant ses enfants parce qu'ils ne sont plus » $\overline{P A X I H A} \overline{K A E O Y C A} \overline{T A} \overline{T (E K N A)} \overline{A V T I C} \overline{O T I} \overline{O V K} \overline{I C H N}$ ³⁰.

Présentation au temple (fig. 5 9, 30).

La scène est assez bien conservée; elle est titrée à gauche de la pierre de l'autel: $\overline{H} \overline{Y \Pi O \Pi A N T I}$. Au centre se trouve l'Enfant ($\overline{IC} \overline{XC}$) que la Vierge ($\overline{MP} \overline{XY}$) tend au grand-prêtre. Jésus avance ses deux bras vers Siméon ($\overline{O} \overline{A \Gamma H O C} \overline{C Y M E O H}$) qui va le recevoir dans le creux de son manteau. Symétriquement par rapport à ce trio central, et séparés d'eux par une colonne à chapiteau ionien, deux personnages sont disposés. A gauche, Joseph ($\overline{I O C I \Phi}$) tenant dans son sein les deux colombes de l'offrande, à droite, la prophétesse Anne ($\overline{H} \overline{\Pi P O} \dots$), la main droite levée vers le ciel.

Baptême du Christ.

La scène est très abimée; on reconnaît seulement le Baptiste à gauche; le Christ debout au centre dans le Jourdain (dont l'eau affecte la forme d'une haute cloche) ramène ses deux mains en avant pour cacher sa nudité. A droite, un ange tend le pan de son manteau. La scène est semblable à celle de Tokalı I.

Résurrection de Lazare.

Egalement très abimée, elle ne montre que les silhouettes des personnages; c'est le moment de l'ouverture du tombeau, conformément à l'iconographie « archaïque »³¹. On voit à droite Lazare enveloppé de bandelettes, il est debout, face au Christ que suit un apôtre. On lit encore les paroles de Jésus: $\overline{\Lambda A Z A P E} \overline{\Delta E B P O} \overline{E \Xi O}$, $\overline{\Lambda \acute{\alpha} \zeta \alpha \rho \epsilon} \overline{\delta \epsilon \upsilon \rho \sigma \omicron} \overline{\xi \xi \omega}$, « Lazare, lève-toi » (Jean 11, 43)³².

Entrée à Jérusalem.

La scène est presque complètement détruite; on distingue un apôtre, Philippe ($\overline{\Phi I A I \Pi O C}$), qui suivait le Christ et quelques silhouettes d'enfants étendant leurs vêtements ou agitant les palmes devant lui. Le tableau devait être semblable à celui de Tokalı I, car on reconnaît la disposition des personnages et des détails comme les torsos nus des deux premiers enfants.

29. Même orthographe à Saint Eustathe (Jerph. I, p. 159).

30. Même inscription à Tavşanlı kilise (Jerph. II, p. 91), Saint Eustathe (Jerph. I, p. 159) et Bahattin samanlığı kilisesi (Hasan dağı, p. 163).

31. Jerph. I, p. 84.

32. Même texte et orthographe qu'à Kılıclar kilise (Jerph. I, p. 219).

Lavement des pieds (fig. 10).

La scène correspond au texte de Jean (13, 2-11). Au centre se trouve le Christ qui s'est levé et ceint d'une serviette pour laver les pieds des disciples. Il se penche et saisit le pied droit de Pierre assis en face de lui. C'est le moment du dialogue et les deux protagonistes se regardent. On lit à droite de la tête du Christ : ΕΑΝ ΜΙ ΝΙΨΟ COY TOYC ΠΟΔΑC ΟΥΚ ΕΧΙC ΜΕΡΟC ΜΕΤ' ΕΜΟΥ, 'Εάν μὴ νίψω σου τοὺς πόδας, οὐκ ἔχεις μέρος μετ' ἐμοῦ.



FIG. 10. — Lavement des pieds.

« Si je ne te lave pas les pieds, tu n'auras pas de part avec moi » (Jean, 13, 8), et, au-dessus, la réponse de Pierre : ΚΕ ΜΙ TOYC ΠΟΔΑC... ΑΛΛΑ ΚΕ ΤΙΝ ΚΕΦΑΛΗΝ, Κ(ύρι)ε μὴ τοὺς πόδας μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν κεφαλὴν. « Seigneur, pas seulement les pieds, mais aussi la tête » (Jean, 13, 9). Pierre accompagne du geste ses paroles. Les autres apôtres sont répartis en deux groupes derrière le Christ et Pierre³³. A gauche, ils sont six et non cinq car le peintre

33. Même disposition à Kuluclar kilise, église attribuée au milieu du X^e siècle (Jerph., p. 220 et pl. 50, et pour l'étude de ce type, G. DE JERPHANION, *Le cycle iconographique de Sant'Angelo in Formis*, dans *La voix des Monuments*, Paris, 1930, p. 279, pl. LVI). Pour les

trois autres représentations cappadociennes, les apôtres sont groupés avec Pierre dans deux cas (Mavrucan : Jerph., II, p. 222 et Tokalı II : Jerph., I, p. 344), absents, Pierre étant seul, dans l'autre cas (Eğri Taş kilisesi, *Hasan dağı*, p. 57-59).

a ajouté aux disciples (Υ ΜΑΘΗΤΕ) la personne de Paul (ΠΑΒΛΟC), le seul nommé. Cet anachronisme, unique en Cappadoce traduit peut-être une importance particulière attribuée à Paul dans cette église. Le Christ est ainsi placé entre Pierre et Paul, comme dans le Cénacle apostolique de la chapelle voisine³⁴. Le deuxième groupe des apôtres, invisible sur notre photographie, se trouve sur la paroi Ouest, en arrière de Pierre qui occupe l'extrémité de la paroi Sud. Les disciples sont debout, serrés les uns contre les autres et à peine distincts tant la fresque est abîmée.

La Cène.

Elle fait suite au tableau précédent et est en très mauvais état. On lit cependant les paroles du Christ au-dessus des personnages : Ο ΕΜΒΑΨΑC ΜΕΤ' ΕΜΟΥ ΤΙ ΧΗΡΑΝ... 'Ο ἐμβάψας μετ' ἐμοῦ τὴν χειρὰν ἐν τῷ τρυβλίῳ με παραδώσει. « Celui qui plonge avec moi la main dans le plat, celui là me trahira » (Matth. 26, 23). Le Christ (ΙC ΧC) est assis à gauche, à l'extrémité d'une table semi-circulaire derrière laquelle sont les apôtres. Jean, le plus proche, visage imberbe, se penche vers Jésus. Puis on reconnaît Pierre (ΠΕΤΡΟC) au visage âgé, comme son frère André (cheveux hirsutes) ; les autres disciples (Υ ΜΑΘΗΤΕ) sont anonymes, leur ordre devait être celui qu'ils ont à Tokalı I où la Cène est semblable.

Trahison de Judas.

Elle illustre la phrase de Matthieu qui est inscrite à gauche de la tête du Christ : . . ΜΕΤΑ ΜΑΧΕΡΟΝ ΚΕ... ΟΝ CΥΝΑΒΙΝ ΜΕ, [Ὡς ἐπὶ ληστὴν] μετὰ μαχαίρων καὶ ξύλων συλλαβεῖν με. « Comme pour un voleur, vous êtes venus me prendre avec des épées et des bâtons » (Matth. 26, 55)³⁵. La scène est centrée par le baiser de Judas. Celui-ci (ΗΟΥΔΑC), venant de la droite, s'élance vers le Christ (ΙC ΧC), lui posant la main droite sur les épaules et l'embrassant. Jésus, indifférent, se laisse faire, bénissant le traître. Une foule nombreuse se répartit de chaque côté ; à gauche, les Juifs (Ι ΙΟΥΔΕΥΟ), dont le premier brandit un grand couteau, forment une masse indistincte ; le groupe de droite est encore plus abîmé. La composition est très comparable à celle de Kılıclar kilise³⁶ et plus encore à celle de Tokalı I.

Les scènes suivantes sont encore en plus mauvais état ; c'est à partir des scènes équivalentes de Tokalı I, dont le schéma est très voisin, qu'on peut les reconnaître.

Crucifixion.

Elle répondait en tout point à la description de Tokalı I, tant pour le nombre des personnages, que pour leur disposition et attitude. Le porte-lance et le porte-éponge sont également nommés (ΛΟΝΓΙΝΟC et ΕΣΟΠΙΟC). Les paroles que le Christ adresse à sa mère sont les mêmes : ΛΕΓΙ ΤΙ ΜΙΤΡΙ ΑΥΤΟΥ ΙΔΟΥ Ο ΥΟC ΣΧ, Λέγει τῇ μητρὶ αὐτοῦ 'Ιδὸν ὁ Υἱός σου. Il dit à sa mère « Voilà ton fils ». Par contre, les paroles dites à Jean ΙΟΑΝΝΙC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC) n'existent pas à Tokalı : ΙΤΑ ΛΕΓΙ ΤΟ ΜΑΘΗΤΗΝ ΗΑΟΥ Η ΜΙΤΕΡ COY, Εἰτα λέγει τὸν μαθητὴν 'Ιδὸν ἡ μήτηρ σου. Ensuite il dit au disciple « Voilà ta mère ».

34. Cf. plus bas, p. 134.

35. Cette inscription ne se retrouve pas ailleurs, bien que ce texte soit à l'origine des diverses représentations

de la scène, et particulièrement dans les églises du XI^e siècle (Jerph. I, p. 389).

36. Jerph. pl. 49.



FIG. 11. — Voûte de la chapelle Sud, moitié Sud-Ouest, l'Ascension.

Déposition de la croix.

Là encore, le tableau correspond point par point à celui de Tokalı I ; connaissant le second, on retrouve tous les détails sur le premier.

Ensevelissement.

On retrouve la même similitude pour cette scène ; quelques inscriptions sont encore lisibles, le titre (H KΙΛΕΥCIC), les noms de Nicodème et Joseph d'Arimathie (NΙΚΟΔΙΜΟC, ΙΟCΙΦ).

Les femmes au tombeau.

La fresque, là, est non seulement effacée et couverte d'éraillures diverses mais en partie tombée, révélant un visage du décor primitif. Il ne reste plus que la vague silhouette de l'ange (ΑΓΓΕΛΟC) assis à droite sur la pierre devant la tombe nommée, comme à Tokalı I : TO MNIMA.

Descente aux limbes.

Seuls sont conservés les bustes des rois Salomon (CΟΛΟΜΟΝ) et David (ΔΑΒΙΔ) apparaissant dans un encadrement d'architecture. Là où la fresque est tombée, on voit encore un visage barbu et quelques lettres d'une grosse écriture noire de type fort ancien (EPE) semblables à celles de l'inscription qui cerne l'entrée du passage ouvert dans la paroi Nord.

Ascension (fig. 11).

Elle s'ordonne sur la moitié occidentale de la voûte, le Christ étant au centre, les apôtres en deux groupes sur les versants.

Le Christ dans le cercle de lumière est assis sur l'arc en ciel, le rouleau dans la main gauche, bénissant de la droite étendue en dehors. Sa gloire est soutenue à bout de bras par quatre archanges volant ; on lit encore les noms de Raphaël (ΡΑΦΑΙΛ) au Sud et d'Ouriel (ΟΥΡΙΗΛ) au Nord³⁷.

Les apôtres sont en-dessous, en deux files de six. Les deux hommes vêtus de blanc décrits dans les Actes (1, 10) ne sont pas figurés, bien que le début de leurs paroles soit cité sur le versant Sud : ΟΥΤΟC Ο ΙΗCΟΥC Ο ΑΝΑΙΝΘΘΙC, ΟὗτοC ὁ ἸησοῦC ὁ ἀναλημφθεῖC... « *Ce Jésus qui a été enlevé au ciel du milieu de vous, viendra de nouveau et de la même façon que vous l'avez contemplé (allant au ciel)* » (Actes, 1, 11). La Vierge également n'est pas représentée, ce qui est conforme aux Actes et à une certaine tradition iconographique³⁸.

Dans la file Nord, on a, de gauche à droite : Paul (ΠΑΒΛΟC), chauve avec barbe noire, il tient le Livre et montre le Christ, Jean (ΙΟΑΝΙC), cheveux blancs, posant la main gauche sur le Livre qu'il tient à droite, Matthieu, même poil et même attitude que Jean, Jacques (ΗΑΚΟΒΟC), barbe et cheveux noirs, tenant un rouleau de la main gauche et levant la droite vers le Christ qu'il regarde, Barthélémy (ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟC), barbe blanche et cheveux noirs, la main droite ouverte, paume en avant, la gauche ramenée devant la bouche, peut-être en signe de respect³⁹, Philippe (ΦΙΛΙΠΠΟC), jeune et imberbe, le dos tourné au spectateur, levant la tête et le bras gauche vers le Christ.

Dans la file Sud, on a, de droite à gauche, Pierre (ΠΕΤΡΟC), barbe blanche et cheveux soigneusement peints mèche par mèche, il désigne le Christ et tient une croix, André (ΑΝΔΡΕΑC) aux cheveux hirsutes qui tend sa main vers son frère, comme s'il lui parlait, il tient la même longue croix, Marc (ΜΑΡΚΟC), barbe et cheveux noirs, il tient le Livre de la main gauche et lève la droite vers le ciel, Luc (ΛΟΥΚΑC), jeune, le menton orné d'une courte barbe, il est vu

37. Jerphanion pensait que l'emploi du nom des archanges était une innovation des peintres postérieurs à l'époque archaïques (Jerph. I, p. 382) ; il semble que ce ne soit pas exact ; nous avons ici l'exemple d'un emploi « archaïque » ; il y en a d'autres dans les églises du Hasan dağı (Hasan dağı, p. 80, 109, 126).

38. Ainsi à Tokalı I (Jerph. I, p. 285), Balkam deresi (Jerph. II, p. 51) et Kokar kilise (Hasan dağı, p. 128).

39. A. GRABAR, Une fresque wisigothique et l'iconographie du silence, *Cahiers archéologiques*, I, p. 124-128.

de profil, la tête renversée vers le haut, tendant les deux bras, Thaddée (ΘΑΔΕΟC), long visage à barbe noire courte, la main droite ramenée devant la bouche, Thomas (ΘΟΜΑC), courte barbe noire, la main droite posée sur la bouche.

L'ordre des apôtres est celui qu'ils auront au Cénacle apostolique décrit plus loin, à la voûte de la chapelle Nord ; on y retrouvera aussi les mêmes caractères physiques de leur personnage⁴⁰. Quant à la liste des apôtres, on y remarque la présence exceptionnelle de Thaddée, ce qui est étranger aux traditions cappadociennes et byzantines, on peut y voir une survivance paléochrétienne, ou plutôt une influence syro-mésopotamienne, les « Actes de Thaddée » étant très lus dans les milieux orientaux⁴¹.

La transfiguration.

Elle était située sur le tympan occidental, au-dessus de la porte d'entrée primitive (comme à Tokalı I) ; elle a presque complètement été détruite par les paysans lorsqu'ils agrandirent cette porte. On en reconnaît cependant les éléments : Moïse debout à gauche, les bras tendus vers le Christ et Pierre assis le dos tourné, ce qui l'oblige à retourner le buste vers Jésus, la main droite croisant son corps, la pose était semblable à celle de Tokalı I. A droite, on voit un fragment de la figure de Jacques qui était assis à terre.

Le Christ en majesté.

Il occupait la conque hémisphérique de l'abside ; il ne reste plus que des fragments latéraux de cette image caractéristique des décors « archaïques »⁴². A droite, on voit le montant gemmé du trône et la main tenant le Livre, puis deux des animaux apocalyptiques, l'aigle (ΑΔΟΝΤΑ, ἄδοντα, chantant) en haut, le bœuf (ΒΟΟΤΑ, βοῶντα, criant) en bas, chacun tenant le Livre⁴³. A gauche, les éléments symétriques ont presque entièrement disparu. Sous la gloire lumineuse, en bas, étaient peints deux tétramorphes (ΤΕΤΡΑΜΟΡΦΟΝ) dont on reconnaît à peine celui de droite, puis les séraphins aux six ailes (ΣΕΡΑΠΤΕΡΥΓΟΝ), ici non recouvertes d'yeux. Les séraphins sont avec les prophètes Isaïe et Ezéchiel ; Isaïe (ΗCΑΗΑC) à gauche, est à genoux, les bras tendus recouverts du manteau, l'hexaptérige lui purifie les lèvres avec le charbon ardent : ΗCΑΗΑC ΔΕΧΟΜΕΝΟC ΕΝ ΤΗ ΛΑΒΙΔΙ ΤΟ ΘΙΟΝ ΑΘΡΑΚΑΝ, Ἡσαΐας δεχόμενος ἐν τῇ λαβίδι τὸν Θεὸν ἄνθρακα. *Isaïe recevant au moyen des pin-cettes le charbon divin* (cf. Isaïe, 6, 6) (fig. 12). Ezéchiel (ΖΕΚΙΙΑ) est à droite dans la même pose, le séraphin lui tendant le rouleau à avaler : ΚΕ CΥ ΑΝΘΡΩΠΕ ΧΑΝΕ ΤΟ CΤΟΜΑ CΟΥ ΚΕ ΛΑΒΕ ΟΝ ΔΙΔΟΜΥ CΥ, Καὶ σὺ ἄνθρωπε, χάνε τὸ στόμα σου καὶ λάβε ὃν δίδωμί σοι. *Et toi, homme, ouvre la bouche et prends ce que je te donne* (cf. Ezech. 2, 8)⁴⁴.

En arrière, les deux archanges Michel (ΜΙΧΑΙΙΑ) à gauche et Gabriel (ΓΑΒΡΙΗΛ) à droite, vêtus de la tunique antique, sont debout, les bras tendus vers le Christ, limitant en

40. Cette particularité se voit également à Kokar kilise, où Cénacle et Ascension sont sur la même voûte (*Hasan daği*, p. 126-131).

41. Cf. N. THIERRY et A. TENENBAUM, *Le Cénacle apostolique...*, dans *Journal des Savants*, Oct.-Déc. 1963, p. 232-233 ; Jerphanion ne cite Thaddée que trois fois : à la chapelle 3 de Gülli Dere, chapelle très archaïque voisine de notre pigeonier (Jerph. I, p. 593) ; à Ballık kilise, archaïque et orientalisante (Jerph. II, p. 255) et à Karanlık kilise, église du XI^e siècle (Jerph. I, p. 407).

42. Jerph. I, p. 68-71.

43. L'habitude de donner comme nom aux animaux

symboliques les quatre mots qui introduisent le chant du Trisagios (ἄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα, καὶ λέγοντα) est caractéristique de la Cappadoce et sans doute originaire de cette province (Jerph., I, p. 69-70 ; G. DE JERPHANION, *Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain*, dans *La Voix des Monuments*, Paris, 1930, p. 250-259).

44. L'image des deux prophètes est rare, Jerphanion la signale à Saint Siméon Stylite (Jerph. I, p. 553-554), à la chapelle 3 de Gülli Dere (Jerph. I, p. 592), à Saint Théodore (Jerph. II, p. 23) et aux Saints Apôtres (Jerph. II, p. 64-65).



FIG. 12. — Abside Sud, Isaïe et le séraphin.

dehors l'image triomphale. Comme la conque est hémisphérique, les archanges semblent dos à dos, entre leurs ailes sont peints les bustes de la lune (Η CΕΑΙΝΙ) et du soleil (Ο ΙΑΙΟC).

Disposition des prophètes, des archanges, du soleil et de la lune sont les mêmes qu'aux Saints Apôtres.

La Vierge trônant.

L'image est très abimée et le décor sous-jacent qui réapparaît en rend la lecture plus difficile encore. La Vierge est assise de face, tenant l'Enfant sur ses genoux ; de part et d'autre, deux archanges en costume impérial l'encadraient. Peut-être des anges en tunique antique étaient-ils peints sur les côtés, peut-être s'agit-il seulement de personnages du décor primitif. L'en-

semble tympan-abside devait réaliser une composition semblable à celle des Saints Apôtres ; l'intrados de l'arc triomphal était différent cependant dans ces deux églises : là il était centré par la Sainte Croix dans un cercle de lumière, ici par l'Agneau divin.



FIG. 13. — Abside Sud, l'Agneau triomphal.

taines mosaïques romaines (de Saint Clément et Saint Marc, par exemple) alors qu'elle se différencie plus des diverses figures romanes. Le regard de face du visage presque humain de l'agneau carolingien de Ternand peut être rappelé également, sans qu'il soit question, bien évidemment d'un quelconque rapport entre ces deux images hors celui de l'inspiration⁴⁵.

L'Agneau nimbé et cerclé de lumière est bien l'Agneau triomphateur de l'Apocalypse de Jean (VII, 9-10). Le texte décrit les serviteurs de Dieu « qui se tenaient devant le trône et devant l'Agneau, revêtus de robes blanches et des palmes dans leurs mains. Et ils criaient d'une voix forte, en disant : Le salut est à notre Dieu qui est assis sur le trône, et à l'Agneau »⁴⁶. Ainsi, l'Agneau au sommet de l'arc triomphal, en avant du Christ en majesté de l'abside complétait la vision qu'avaient les fidèles de cette petite chapelle.

Cette image n'avait cependant plus cours dans le monde byzantin du X^e siècle, et nous n'en connaissons pas d'autre exemple⁴⁷. On sait, en effet, que le Concile in Trullo, tenu à Constantinople en 692, avait décidé qu'« A l'avenir, au lieu de représenter le Christ sous la figure d'un agneau, on lui donnera dans les images, la figure humaine » (82^e canon). A Rome, le

45. P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane*, Paris, 1951, p. 33 et 156, pl. III.

46. Cf. le commentaire de A. Grabar à propos des théophanies-visions : *Martyrium*, op. cit., p. 223 et à propos de l'agneau de Perustica, *Martyrium*, op. cit., p. 310-311 (il est situé, comme ici, au berceau de l'arc triomphal, dans une église consacrée en grande partie

L'Agneau (fig. 13).

C'est la seule image de l'Agneau que nous connaissons en Cappadoce. Porteur du nimbe crucigère, il est campé vigoureusement au sein d'une auréole de lumière. Il est représenté de profil, les pattes jointes, mais la tête est de face. Il est de la même main que les ânes du Voyage et de la Fuite (fig. 6), on reconnaît le panache terminal de la queue et les cercles et traits parallèles qui font que les bêtes semblent habillées par leur peau comme par un voile collant. La tête est assez bien dessinée, avec un nez large que séparent deux gros yeux au regard profond. On retrouve ici les éléments de la silhouette paléochrétienne de l'agneau, telle qu'on la voit à Saint Vital de Ravenne, par exemple, le poitrail bombé et la croupe ronde que moule une queue longue et épaisse. L'image évoque également celle de cer-

au cycle de l'Enfance et de la Vie du Christ ; cf. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 28-29).

47. Alors qu'au XV^e siècle sa représentation est, de nouveau, habituelle, mais surtout à titre de victime expiatoire ; cf. I.-D. STEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929, p. 153 et 154, et à l'index, p. 177.

pape Sergius refusa d'apposer sa signature, déclara les actes invalides et « affirma qu'il préférerait la mort à tout acquiescement à l'erreur ». Il ne céda pas aux pressions diverses de Justinien II, et, au sujet de l'image de l'Agneau, il semble avoir manifesté particulièrement son opinion, car il introduisit la formule liturgique de l'Agnus dei dans le déroulement de la messe ; son usage en devint à peu près général dans le rite latin alors que dans le rite grec cette invocation du *Gloria in excelsis* ne fut reprise que dans la messe de Saint Jean Chrysostome (et pas avant le IX^e siècle) et dans la liturgie de Saint Jacques⁴⁸. L'église grecque, en effet, suivit les canons du Concile ; ainsi l'agneau disparut de l'iconographie traditionnelle.

Il est difficile d'expliquer sa présence à Ayvalı kilise, dans un décor de 913-920. Peut-être y a-t-il là une manifestation délibérée contre l'orthodoxie ; nous avons déjà rencontré l'appellation inhabituelle de la Vierge (Mère du Christ et non Mère de Dieu). Peut-être le peintre du X^e siècle a-t-il reproduit sans penser à mal le symbole sous-jacent d'un Agneau qui faisait partie du décor primitif, décor antérieur à 692 ?

DÉCOR DU PASSAGE ENTRE LES DEUX CHAPELLES

A part quelques figures de saints, le décor est presque entièrement consacré à l'iconographie symbolique, car on y voit le Sacrifice d'Abraham dans la niche Ouest et deux scènes de la vie d'Elie à la voûte.

Hagiographie.

Là encore les figures ont été abîmées, mais les inscriptions permettent de savoir de quel saint il s'agissait. Sur la paroi Ouest, on avait Damien sur le piédroit Sud (O AGIOC DAMIAN . .), Isyxios et Phlabios dans la niche, encadrant le sacrifice d'Abraham (fig. 14) (ICYXIOC, ΦΛΑΒΙΟC) ; sur la paroi Est, Nicolas sur le piédroit Nord (NIKOΛΑΟC), Nicandre au Sud (NIKANΔPOC), Amphiloque, évêque d'Iconium (O AGIOC AΦΦIAOXIOC) et Paul, martyr (O AGIOC ΠAΛOC O OMOLOGITIC) encadrant dans la niche Conon, martyr d'Iconium (KONON).

Sacrifice d'Abraham (fig. 14).

La fresque est si abîmée qu'elle serait difficile à identifier en l'absence des inscriptions. Abraham est debout au centre, tenant par les cheveux Isaac (ICAAK) agenouillé, les mains

48. HEFELE-LECLERCQ, *Histoire des Conciles*, Paris, 1909, t. III, 1^{re} partie, p. 560-578 ; *Dict. d'arch. chrét. et de liturgie*, t. I, col. 965-971, à Agnus Dei ; A. GRA-



FIG. 14. — Sacrifice d'Abraham (schéma).

BAR, *Martyrium*, op. cit., p. 67-68 et A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 79-80.

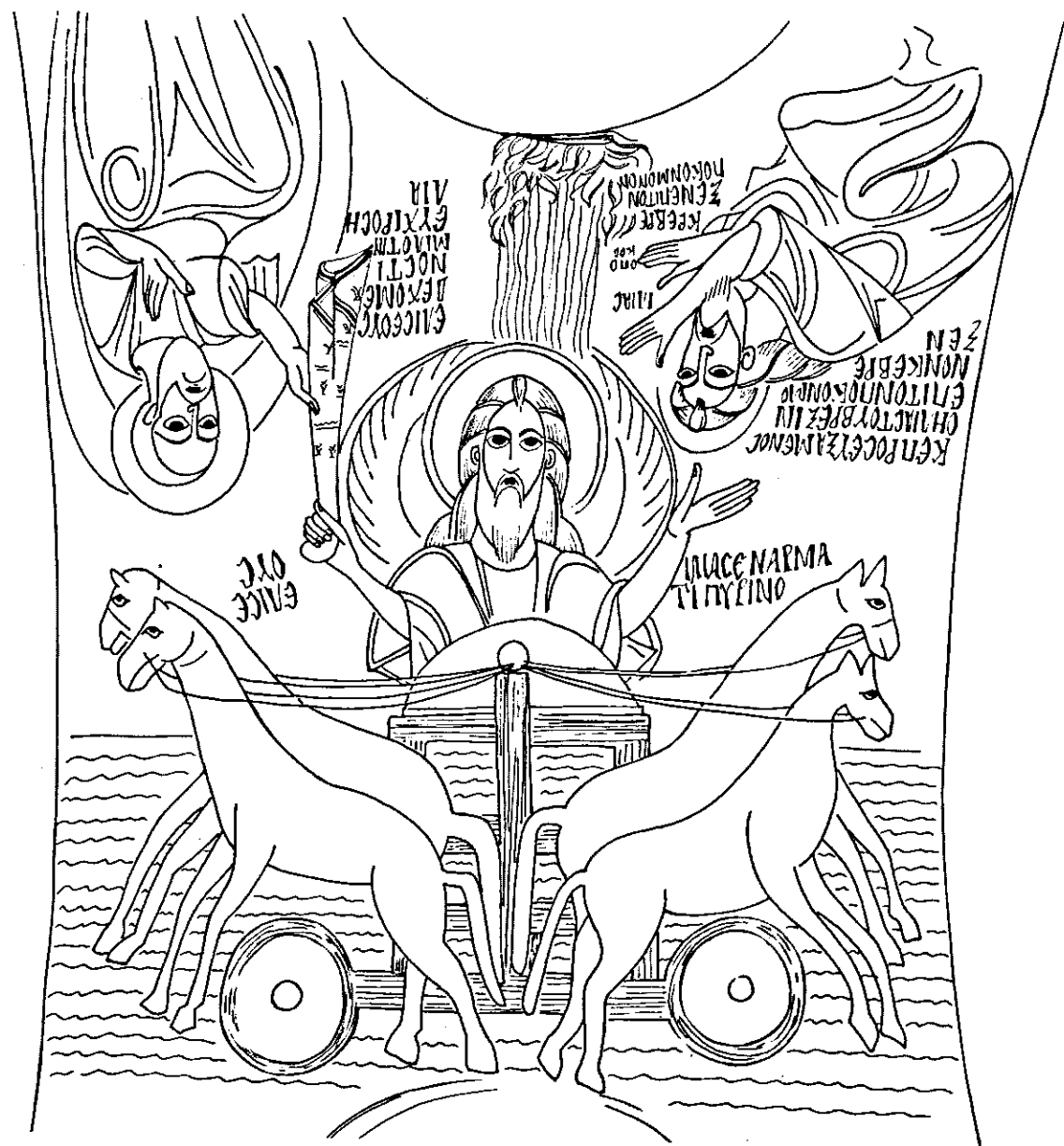


FIG. 15. — Holocauste et Ascension d'Elie à la voûte du passage (schéma).

attachées dans le dos ; il tenait dans sa main droite le couteau du sacrifice ; il se retourne vers le ciel d'où l'ange descend, lui parlant : ΑΒΡΑΑΜ ΑΒΡΑΑΜ ΜΙ ΕΠΙΒΑΛΙC Τ.Ν ΜΑΧΕΡΑΝ CΟΥ ΕΠΙ ΤΟ ΠΕΔΑΡΗΟΝ 'Αβραάμ, 'Αβραάμ, μὴ ἐπιβάλῃς τὴν μάχαιράν σου ἐπὶ τὸ παιδάριον « Abraham, Abraham, ne frappe pas l'enfant de ton arme » (cf. Genèse 22, 12). En arrière se trouve le bélier dont on distingue encore la tête, la toison touffue et les pattes cachées dans un buisson ; au-dessus, l'inscription poursuit la citation : ΚΕ ΗΔΥ ΚΡΙΟC ΚΑΤΕΧΟΜΕΝ... ΤΟΝ ΚΕΡΑΤΟΝ ΕΝ... Τ. CΑΒΕΚ, Καὶ ἰδοὺ κριὸς [εἰς] κατεχόμενος τῶν κεράτων ἐν φυτῷ σαβέκ. Et voici qu'un bélier était pris par les cornes dans le buisson de sabice (Genèse 22, 13).

La représentation du sacrifice d'Abraham est très rare en Cappadoce ; avant celle-ci, on ne connaissait que l'exemple de Ballık kilise⁴⁹. L'iconographie était semblable, même la robe d'Isaac était rouge, comme ici ; enfin, les inscriptions, incomplètes, étaient les mêmes, avec l'emploi de τὴν μάχαιράν σου au lieu de τὴν χειρὰ σου, formule très caractéristique que Jerphanion n'avait rencontrée que dans un manuscrit de Vienne et dans une église d'Aph-kazie dont les fresques étaient à légendes tantôt géorgiennes Xucuri, tantôt grecques⁵⁰. Le Père voyait dans cette particularité un caractère oriental étranger à la Cappadoce⁵¹.

Comme l'image de l'Agneau, le Sacrifice d'Abraham faisait partie de la symbolique paléochrétienne ; c'est encore à elle que se rattachent les deux scènes de la vie d'Elie.

L'holocauste d'Elie (fig. 15, 16).

Elie (ΙΛΙΑC) est à gauche, vieillard à barbe et cheveux blancs vêtu à l'antique. Il est agenouillé et tend les bras vers le ciel d'où la pluie tombe, sous forme de traits gris et blancs, sur la toison épaisse (Ο ΠΟΚΟC). Les inscriptions expliquent la scène ; en haut : ΚΕ ΠΡΟ- CΕΥΣΑΜΕΝΟC Ο ΗΛΙΑC ΤΟΥ ΒΡΕΞΙΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΠΟΚΟΝ ΜΟΝΟΝ ΚΕ ΒΡΕΞΕΝ Καὶ προσευξάμενος ὁ Ἠλίας τοῦ βρέξειν ἐπὶ τὸν ποκὸν μόνον καὶ ἔβρεξεν. Et Elie ayant prié pour qu'il ne plut que sur la toison, il plut. En bas, ΚΕ ΕΒΡΕΞΕΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΠΟΚΟΝ ΜΟΝΟΝ, Καὶ ἔβρεξεν ἐπὶ τὸν ποκὸν μόνον. Et il ne plut que sur la toison. Cette manifestation divine préférentielle ne correspond pas au Livre des Rois. On sait qu'Elie fit une prière sur le Carmel pour que le feu descendant sur l'autel couvert des morceaux du taureau sacrifié confonde les prêtres de Baal pour lesquels le ciel avait été muet (I Rois, 18, 30-39). Ensuite, sur la même montagne, il fit venir les pluies fertilisantes (I Rois, 18, 42-45). La prière n'est donc pas celle illustrée ici. Il semble qu'il y ait eu confusion avec l'histoire de Gédéon sur la toison duquel Dieu fit tomber la rosée. La confusion fut sans doute facilitée par les modalités du culte rendu à Elie. Celui-ci, en effet, était un prophète errant (et pour cela préfigurateur de la vie monastique érémitique), et portait donc la mélote, le manteau de poil : « C'était un homme vêtu de poil et ayant une ceinture de cuir autour des reins » (II, Rois, 1, 8). Comme relique insigne, on révérait donc sa mélote conservée dans un oratoire de la Nêa. Cet oratoire, comme une autre église dédiée à Elie, avait été construit à l'intérieur du Palais sacré par Basile le Macédonien (867-886). L'empereur s'y rendait le 20 juillet pour y vénérer la relique⁵². Le culte d'Elie, particulièrement cher à Basile, était populaire depuis longtemps et fidèlement suivi. Des légendes relatives au manteau de poil avaient pu, dans l'esprit du peintre d'Ayvalı kilise, se substituer au texte du Livre des Rois.

49. Jerph. II, p. 257. Signalons encore que ces fresques sont détruites depuis 1958.

50. Jerph., II, p. 257, note 3.

51. A. Agtamar, église d'Arménie méridionale contemporaine de nos décors (914-921), le sacrifice d'Abraham est composé de façon très comparable : le père, au centre, tient le couteau et saisit Isaac par les cheveux ; celui-ci est agenouillé, les mains attachées dans le dos. Abraham se retourne vers la main de Dieu se projetant au-dessus du bélier prisonnier du buisson. Mais le schéma est à peu près le même sur le Paris grec 510 daté de 880 environ (H. OMONT, *Miniatures des plus*

anciens manuscrits grecs de la B.N., Paris, 1929, pl. XXXVII) ; et, d'autre part, cette composition existait déjà à l'époque paléo-chrétienne (A. GRABAR, *Sculpture byzantine de Constantinople, IV^e-X^e siècle*, Paris, 1963, pl. XV, n° 3).

52. R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Constantinople. Les églises et les monastères*, Paris, 1953, p. 143-145. Pour Elie, le symbole de la vie monastique, cf. Th. SPASKY, *Elie le Prophète, Le culte du prophète Elie et sa figure dans la tradition orientale*, Bruges, 1956, I, p. 219-227.



FIG. 16. — Holocauste d'Elie.

Ascension d'Elie ; don du manteau à Elisée (fig. 15-17).

L'Ascension d'Elie est une composition frontale dont l'origine antique est bien connue, du type « triomphe d'Alexandre »⁵³. Le char est une caisse carrée reposant sur un essieu qui joint les deux roues. Les quatre chevaux qui évoquent ceux du quadriga d'Hélios, assez grossièrement dessinés, courent en s'écartant ; les bêtes se dressent comme si elles jaillissaient

⁵³. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, op. cit., p. 94 ; Ch. PICARD, *Le trône vide d'Alexandre et le culte du trône vide*, dans *Cahiers archéologiques*,

VII, p. 15-17 ; et H. SEYRIG, *Antiquités syriennes*, t. II, p. 85-92.



FIG. 17. — Don du manteau à Elisée.

dans le ciel (celui-ci est représenté par un fond gris traversé d'ondulations blanches). Elie se tient en arrière, les bras étendus, la main gauche tendue, l'autre donnant à Elisée le manteau (plutôt une mince écharpe). Une auréole de feu entoure le buste et la tête nimbée du prophète, accentuant l'aspect triomphal de cette image qui préfigure l'Ascension du Christ. A droite d'Elie, on voit : ΙΑΙΑC ΕΝ ΑΡΜΑΤΙ ΠΥΡΙΝΟ, 'Ηλίας ἐν ἄρματι πυρινῷ, *Elie sur le char de feu*.

Elisée (ΕΛΙΣΕΟΥC) est sur l'autre versant de la voûte, et ainsi, symétrique de la première représentation d'Elie. Le disciple est plus jeune, avec une barbe noire et une calvitie naissante qui le font ressembler à saint Paul. Il est vêtu à l'antique et semble assis devant

une caverne. Il lève la main gauche, paume en avant, sans doute en signe d'émerveillement, et saisit l'étoffe que lui tend Elie s'élevant au ciel. L'inscription explique : ΕΛΙΣΕΟΥΣ ΔΕΧΟΜΕΝΟC ΤΙ ΜΙΑΟΤΙΝ ΕΚ ΧΙΡΟC ΗΑΙΑ, 'Ελισέους δεχόμενος τὴν μῆλωτὴν ἐκ χειρὸς Ἡλία. *Elisée recevant le manteau (la mèlote) de la main d'Elie.* Pour cette seconde scène de la vie d'Elie, la tradition iconographique se révèle différente du texte des Rois : « *Comme ils continuaient à marcher en parlant, voici, un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre, et Elie monta au ciel dans un tourbillon. Elisée regardait et criait : Mon Père ! mon Père ! Char d'Israël et sa cavalerie ! Et il ne le vit plus. Saisissant alors ses vêtements, il les déchira en deux morceaux et il releva le manteau qu'Elie avait laissé tomber* » (II Rois, 1, 11-13).

Ces deux scènes de la vie d'Elie, Holocauste et Ascension, sont uniques en Cappadoce ; malgré leur style médiéval, elles sont encore proches de leurs origines paléochrétiennes. Les moines du pigeonier de Gülli Dere, particulièrement conservateurs, devaient se complaire dans ces images symboliques préfigurant la vie du Baptiste et du Christ, images dont le héros était également considéré comme un exemple de la vie monastique et de la sainteté néotestamentaire⁵⁴.

DÉCORS DE LA CHAPELLE NORD

Les décors de la chapelle Nord sont peu narratifs ; tout concourt à sa destination funéraire. La plupart des saints représentés sont là à titre d'intercesseurs ; la composition de l'abside est à la fois Déisis et vision apocalyptique du Christ en majesté ; la voûte s'orne d'un Jugement dernier essentiellement composé du Collège apostolique et du Christ de la Seconde venue, complété à l'ouest par une Pentecôte et sur le tympan oriental par une image de la Déisis. Sur les parois, on ne relève qu'une scène, la Dormition, au Nord⁵⁵.

Hagiographie.

Sur la paroi Ouest, de part et d'autre de la porte primitive, les deux archanges protecteurs, Michel et Gabriel étaient représentés en costume impérial, tenant le globe et le labarum. Gabriel est au Sud : Ο ΜΕΓΑC ΓΑΒΡΗΛ, et Michel au Nord, sous le titre de Michel de Chones : ΜΙΧΑΗΛ Ο ΜΕΓΑC Ο ΕΝ ΤΥC ΧΟΝΙC⁵⁶. On sait que le Michaelion de Chones, en Phrygie, était célèbre pour ses nombreux miracles et qu'à son exemple, de très nombreux sanctuaires furent dédiés à l'archange⁵⁷. Pour ce qui est du pouvoir prophylactique des archanges et de leur représentation sur les portes, elle correspond sans doute à la vieille tradition orientale antique qui faisait placer des lions et des taureaux ailés à l'entrée

54. Cf. plus haut, Th. SPASKY, *Le culte du Prophète Elie...* op. cit.

55. Cette imagerie de la chapelle Nord consacrée aux saints et à la Vierge peut être rapprochée de celle des martyria ; le culte des reliques des saints avait d'ailleurs lieu dans l'abside Nord et le collatéral Nord de ces monuments (A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., p. 311-312).

56. Jerphanion le signale deux fois, dans des églises du XI^e siècle et sous le titre Ο ΧΟΝΙΑΘC (Jerph. I, p. 399 et 434).

57. R. JANIN, *Les sanctuaires byzantins de Saint Michel, Echos d'Orient*, XXXIII, 1934, p. 28. Pour l'iconographie d'un miracle à Chones, cf. Catalogue de l'Exposition d'Art byzantin, Athènes, 1964, n° 260 et 261.

des palais et des temples⁵⁸. D'autre part, la symbolique des portes est restée particulièrement importante dans la Mésopotamie chrétienne⁵⁹.

Au-dessus de la porte aujourd'hui murée on voit les bustes de deux moines orants : Antoine (1^{re} fois) et Archipas (ΑΡΧΙΠΑC), peut-être Archippe, compagnon de Paul dont celui-ci parle à propos de l'évangélisation de la Phrygie (Coloss. 4, 17) ou plutôt Arquêbe le Vénérable, solitaire d'Egypte (il porte manteau et capuchon monastiques). Une inscription courait sur le linteau, qui parlait de résurrection et de jugement, il n'en reste que des fragments : ΚΑΝΠΥΙCΑΝΤΕCΗCΑΝΑCΤΑCΙ ΚΡΗCΕΟC, pour ..σαν ποιήσαντες εἰς ἀνάστασιν κρίσεως ... ayant fait pour la résurrection... du jugement.

Cette inscription faisait face à celle de l'arc absidal qui avait trait au mystère de l'Incarnation : ... ΟΠΡΟΒΛΕΠΕΤΟΓΕΝΑΜΕΝΟΝΘΑΓΓΜΑΕΝΟΠΡΟΚΗΤΕCΟΜΑΧΥΚΕΕΜΑΦΡΙΚΤΟΝ. ΜΕΤΑΔΙ...ΤΕ...ΙCΤΕΟCΚΕΦΟΒΟΥ..., pour... πρόβλεπε τὸ γενόμενον θαῦμα (ι. θαῦμα) ἐν ᾧ πρόκειται σῶμα Χ(ριστο)ῦ καὶ αἷμα φοικτόν. Μεταδίδετε [σὺν?]πίστεως καὶ φόβου... *Considère le prodige accompli dans lequel se trouve le corps du Christ et son sang redoutable. Communiez avec foi et crainte...*

Sur la paroi Est, de part et d'autre de cet arc absidal, écoinçons et piédroits portaient quatre figures de saint. En haut, deux évêques portant l'omophorion et tenant le livre, au Nord, Phocas (ΦΟ...), l'autre non identifiable. Au-dessous d'eux, deux saints en chlamyde, au Nord, Hiéron (...PON), martyr cappadocien du site voisin de Maçan, au Sud, Tryphon (ΤΡΥΦΟΝ), martyr de Phrygie.

Dans l'abside, le long des piédroits, on voit une figure de saint et le début d'une inscription : Ι ΑΓΗΑ Ι ΒΑCΙΑΙC... Dans la niche Est, au fond, le buste d'Eustathe (ΕΥCΤΑΤΙΟC), sur le versant Ouest, Agapios (ΑΓΑΠΙΟC) et, sans doute son second fils Théopiste sur le versant Est. Au-dessus de la niche étaient les bustes d'Akindynos (ΑΚΥΝΔΥΝΟC), Oreste (Ο ΑΓΙΟC ΟΡΕCΤΙΟC) et Thomas (ΘΟΜΑC). A l'intrados de l'arc triomphal, on voit sept bustes de prophètes (chaque fois nommés Ο ΠΡΟΦΗΤΙC) ; au centre, bien conservé, Joël (ΙΟΙΑ) (fig. 21), puis, au Sud, Osée (ΟC...), Jonas (ΙΟΝΑC), et au Nord, Nahum (ΝΑΪΜ) et Abdias (ΑΒΔΙΟΥΜ) ; les deux médaillons inférieurs étant détruits.

Sur la paroi Sud, le registre supérieur était occupé par des saints en pied. A l'extrémité orientale, un saint en costume impérial semble tenir une croix (?) comme labarum ; peut-être s'agit-il de Constantin. A droite sont peints les célèbres moines : Antoine (ΑΝΤΟΝΙΟC) relevant ses mains ouvertes en avant de sa poitrine et Arsène (Ο ΟCΙΟC ΑΡCΕΝΙΟC) dont le buste en orant se trouve au-dessus du passage qui relie les deux chapelles (fig. 18). A droite de la porte, se trouve saint Eustathe à cheval poursuivant le cerf, scène bien connue en Cappadoce⁶⁰. Le saint (ΕΥCΤΑΘΙΟC), fort abîmé porte un costume militaire richement brodé. Le cheval est dessiné de la même façon que les ânes de la chapelle Sud ; sa tête, curieusement traitée, semble la juxtaposition de deux profils. Eustathe tient les rênes relevés dans la main droite et de la gauche, s'apprête à porter le coup de lance (fig. 19). Le cerf est à gauche, courant en avant, la tête retournée vers son persécuteur auquel il s'adresse : Ο ΠΛΑΚΙΑΔ ΤΙ ΜΕΔ/ ... -CΕΝ ΠΑΡΙΜΙ ΕΝ ΤΟ /ΚΕΥ... CΟΥ ΔΙΟΚΟΜΕ, pour 'Ω Πλ-

58. Pour un équivalent paléochrétien, cf. N. THIERRY, Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan manastiri, en Isaurie, dans *Cahiers archéologiques*, XIII, p. 43-47.

59. Cf. les têtes de lions et les nombreuses inscriptions placées aux portes du monastère de Mar Behnam

près de Mossoul (fin du XII^e siècle) ; Ephrem Abdal, *L'histoire du couvent de Mar Behnam*, résumé en français publié par le Patriarcat syrien catholique d'Antioche, Beyrouth, sans date.

60. Jerph., index, II, p. 493.



FIG. 18. — Chapelle Nord, saints ermites, légende d'Eustathe.

ακίδα, τί με διώκεις, ὁ Χ(ριστὸς) ἔφη]σεν · πάρείμι ἐν τῷ[ξύλῳ] καὶ ὑπὸ σου διώκομαι. « *O Plakidas, pourquoi me poursuis-tu ? dit le Christ. Je suis dans la ramure ; c'est moi que tu poursuis !* » Dans les bois du cerf, la croix est à peine visible dans un cercle rouge.

À droite de la scène, des saintes sont alignées, vêtues d'une tunique blanche aux plis bruns ou violets et d'un maphorion brun ou violet (fig. 19). Elles ont la main gauche levée, la droite tenant la croix des martyrs. Près d'Eustathe se tient sa femme Théopiste (Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΠΙΣΤ.), puis Euphémie (Η ΑΓΙΑ ΕΥΦΗΜΙΑ), Eupraxie (Η ΑΓΙΑ ΕΠΡΑΞΙΑ), Olympe (Η ΑΓΙΑ ΟΛΥΜΒΗ), Christine (Η ΑΓΙΑ ΧΡ. . . ΤΙΝΑ).

Au registre inférieur de la paroi Sud, les saints, en buste, étaient répartis sur les versants



FIG. 19. — Chapelle Nord, légende d'Eustathe (suite), saintes.

et au fond des niches. La niche centrale était sans doute réservée aux martyrs perses, car on lit les noms d'Aphthonios et Pigasios au fond (ΑΦΘΟΝΙΟC, ΠΙΓΑCΙΟC), Akindinos (ΑΚ.) sur le versant oriental. La niche occidentale était dédiée à Elpidios (ΕΛΠΙΔΙΟC), versant oriental, Abibos (ΑΒΙΒΟC), versant occidental, et à deux autres saints non identifiables. Les saints représentés dans les écoinçons ont disparu ; on lit encore le nom de sainte Hélène (Η ΑΓΙΑ ΥΛΙΝΙ).

Sur la paroi Nord, le registre supérieur est occupé par la Dormition à l'Ouest et par sept saints à l'Est, trois martyrs à gauche, dont Démètre (Ο ΑΓΙΟC ΔΙΜΗΤΡΙΟC) et quatre évêques à droite. Au-dessous, dans niches et arcosolium étaient peints des saints dont il reste

quelques noms et invocations. Dans la niche Ouest, sur le versant Ouest, une sainte avait été représentée en orante « Pour la remise des péchés de la servante de Dieu, Demné (is) : ΠΕΡ...ΣΕΟC.ΜΑ...ΝΤΙCΑΔΑΙCΤΘΥΔΕΜΝΙC, pour Ὑπερ ἀφέσεως ἁμαρτιῶν τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Δεμνῆς. Dans le fond de la niche, un saint cavalier (Théodore ?) avec une supplication : ΕΒΟΙΘΙΤΟCΟΔΟΥΛΟΝΘΕΟΔΟΡΟΝ, pour † Κ(ύρι)ε βοήθει τὸν σὸν δοῦλον Θεόδωρον « Seigneur, secoure ton serviteur Théodore ». Sur le versant Est, buste de saint Juste (Ο ΑΓΙΟC ΗΟΥCΤΟC). Sur l'écouillon voisin, Nikita (Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΙΤΑC). Dans le grand



FIG. 20. — Saint Macaire.

arcosolium central, dont le fond a perdu son décor, saint Macaire est représenté sur le versant Ouest, en orant, vêtu du manteau violet à capuchon (fig. 20) ; il était sans doute le patron du moine enterré là et son image avait été peinte « En mémoire du serviteur de Dieu, le moine Macaire de... (ΥΠΕΡΕΥΧΙC-ΤΟΥΔΟΥΛΟΥΘΥΜΑΚΑΡΜΟΝΑΧΟΥ-ΤΟΥΕΝ... Ὑπερ εὐχῆς τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μακαρίου μοναχοῦ τοῦ ἐν... En face, sainte martyre en chlamyde. Dans la niche Est, sur le versant Ouest, saint Clément d'Ancyre (Ο ΑΓΙΟC ΚΛΙΜΙΟC Ο ΑΝΚΥΡΟΥ), au fond, Cartère, saint mort à Césarée en 304 (Ο ΑΓΙΟC ΚΑΡΤΥΡΙΟC) et sur le versant Est, Loukianos, martyr d'Antioche (Ο ΑΓΙΟC ΛΟΥΚΙΑΝΟC).

Dormition (fig. 21, 22).

Le sujet est défini par les inscriptions ; à gauche de la tête du Christ : Η ΜΕΤΑΤΑCΙC ΤΙC ΜΗΤΡΟC ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ et Η ΚΥΜΙCΙC, Ἡ μετάστασις τῆς μητρὸς τοῦ Κυρίου et Ἡ Κοίμησις. *Le trépas de la Mère du Seigneur ; La Dormition.*

La Vierge, vêtue du maphorion, est étendue au centre. Ses deux bras sont posés sur elle, mains croisées. Le lit est plat, porté par de gros pieds cylindriques. Le Christ (ΙC ΧC), situé en arrière, se penche vers sa mère pour saisir l'âme qui s'échappe de sa bouche comme un dernier souffle. Ce geste du Christ, cette âme qui sort du corps sont des images étrangères à l'iconographie byzantine traditionnelle⁶¹. L'âme est une curieuse figure à corps fusiforme enveloppé de bandelettes ; seul son aspect effilé la différencie des représentations habituelles semblables à celles d'un enfant dans ses langes⁶². L'inscription accompagne le geste du Christ :

61. A propos de deux exceptionnelles représentations de ce type en Serbie et en Macédoine aux XIV^e et XIII^e siècles, G. Babic fait l'étude de la genèse fort ancienne de l'image de l'âme quittant le corps des défunts (Gordana BABIC, Les fresques de Sucisa, dans *Cahiers archéologiques*, XII, p. 332-336).

62. Exception faite pour l'image d'Yılanlı kilise (Hasan daği, p. 106) qui représente l'âme comme un petit être nu, conformément à la description de l'« Ancien récit grec de la Dormition » (ch. 35), Cf. A. WENGER, *L'Assomption de la T.S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle*, Paris, 1955, p. 233.



FIG. 21. — Dormition (à droite, début de l'inscription n° 2).



FIG. 22. — Détail de la Dormition.

ΨΥΧΕ ΔΙΚΕΟΝ ΕΝ ΧΙΠΙ ΚΥΠΙΟΥ, Ψυχὰὶ δικαίων ἐν χεὶρὶ Κυρίου. *Les âmes des justes (sont) dans la main du Seigneur.*

L'ange psychopompe (ΑΓΓΕΛΟΣ) vole au-dessus de la tête de Marie, les deux mains tendues sous un pan du manteau pour recevoir l'âme. Les apôtres, seuls assistants, sont groupés de part et d'autre du lit; on voit Y MAΘITĒ écrit à chaque extrémité. A la tête du lit, Jean (IOANIC), barbe et cheveux blancs, agite l'encensoir de la main droite et tient la boîte



FIG. 23. — Abside Nord, Ezéchiel et Jean-Baptiste.

Déisis de l'abside (fig. 23).

Elle associe la vision apocalyptique du Christ en Majesté et les deux intercesseurs. Du Christ, il ne reste plus que le haut du visage. En bas, les deux prophètes sont agenouillés

63. Ces phrases se retrouvent dans la plupart des manuscrits relatifs à la Dormition (cf. A. WENGER, *L'Assomption de la T.S. Vierge*, op. cit., p. 47), mais pas dans le manuscrit « R » de Wenger, manuscrit le plus ancien; la même idée est exprimée, dans celui-ci, par les paroles de l'ange psychopompe s'adressant à

Marie: « Je porte aussi les hommes qui s'humilient devant Dieu et je les conduis au lieu des justes, le jour où ils sortent du corps. Toi aussi, quand tu sortiras du corps, c'est moi qui viendrai auprès de ton corps... » (ch. 5; dans A. WENGER, op. cit., p. 213).

à encens dans l'autre. Paul est derrière lui, reconnaissable à sa calvitie et à sa barbe noire. Les quatre derniers apôtres ne sont pas nommés non plus. Aux pieds de la Vierge se tient Pierre (ΠΕΤΡΟΣ) serrant contre lui une boîte à encens (?) et avançant la main droite vers le Christ, comme s'il lui parlait. Derrière lui on reconnaît son frère, André, à ses cheveux hirsutes; en arrière on voit encore quatre apôtres anonymes. Ainsi, seuls Pierre et Jean sont nommés.

Cette Dormition s'écarte de l'iconographie habituelle par son côté réaliste. Elle illustre le moment où le Christ saisit l'âme de sa mère pour la confier à l'ange psychopompe, cependant que Pierre l'interroge: « *Qui d'entre nous a l'âme aussi blanche que Marie?* » Et le Seigneur répond « *Ceux qui se gardent du péché* »⁶³. Le texte de l'apocryphe assimile la Vierge aux justes, comme l'inscription de la fresque: « *Les âmes des justes sont dans les mains du Seigneur* ». D'autre part, dans cette chapelle funéraire, la Dormition a certainement une valeur prophylactique que cette assimilation met en évidence.

de part et d'autre de la Gloire. Ezéchiel est à droite, Isaïe à gauche, des séraphins leur tendent le rouleau et le charbon ardent. Les hexaptéryges sont difficiles à distinguer car le décor primitif de torsades réapparaît. Derrière les prophètes, les intercesseurs sont debout; à gauche, la Vierge vêtue du maphorion rouge élégamment drapé tend les mains vers son fils; Jean-Baptiste, en face, vêtu de la mélote, fait le même geste. La conque étant hémisphérique, Marie et le Baptiste sont dos à dos, comme les deux archanges de l'abside Sud; entre eux, également, les bustes de la lune (Ι CΕΛΙΝΗ) et du soleil (Ο ΙΛΙΟC) sont peints dans des médaillons.

Jugement dernier (fig. 24, 27).

Il comprend le Christ de la Seconde venue peint au sommet de la voûte et le Tribunal sacré couvrant tympan et versants de la voûte. Le tribunal est centré par une Déisis qu'encadrent les anges qui portent les livres témoignant des œuvres des hommes; les apôtres juges sont répartis de part et d'autre. Le peintre s'est limité aux images de glorification du Juge⁶⁴.

Le Christ de la Seconde Venue (fig. 24).

Dans la mandorle lumineuse, il est semblable au Christ de l'Ascension, ce qui est conforme aux textes sacrés (Actes, 1, 11). Il est vêtu de la tunique et du manteau et tient le rouleau dans la main gauche, bénissant de la droite. Comme pour certaines Ascensions paléochrétiennes, il est représenté dans l'attitude d'une marche rapide entre ciel et terre.

En avant de lui, près de l'arc triomphal, une grande croix grecque dans un cercle lumineux est portée par deux anges. L'inscription placée devant le Christ, au-dessus des apôtres décrit la scène: Ο ΚC ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟC ΔΙΑ ΝΕΦΕΛΟΝ ΤΟΥ ΔΙΑΚΡΙΝΕ ΠΑCΑΝ ΦΥΛΙΝ ΚΕ ΓΛΟCΑ ΚΕ ΟCΤΑΒΡΟC ΦΑΝΙCΕΤΕ ΕΠΙΡΟCΘΕΝ ΑΥΤΟΥ, 'Ο Κύριος κατερχόμενος διὰ νεφελῶν τοῦ διακρίναι πᾶσαν φυλὴν καὶ γλῶσσαν. Καὶ ὁ σταυρὸς φανήσεται ἔμπροσθεν αὐτοῦ. *Le Seigneur descendant à travers les nuages pour juger toute tribu et toute langue. Et la croix apparaîtra devant lui.* Ce texte semble être une synthèse des diverses phrases relatives à la venue du Juge (Luc 21, 27; Actes 1, 10-11; Apo. de Jean 1, 7), et, particulièrement: « *Alors le signe du Fils de l'Homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront et elles verront le Fils de l'Homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire* » (Matth. 24, 29-30)... « *Toutes les nations seront rassemblées devant lui* » (Matth. 25, 32). D'autre part, le jugement de toutes les nations par le Christ répond bien à l'universalité de l'Evangile éternel annoncé « *aux habitants de la terre, à toute nation, à toute tribu, à toute langue et à tout peuple* ». (Apo. Jean, 14, 6). La croix qui précède le Christ à l'Orient est sans doute ce « *sceau du Dieu vivant* » apporté par l'ange « *qui montait du côté du soleil levant* ». (Apo. Jean, 7, 2).

Nous ne connaissons pas d'autres images « dynamiques » de la Seconde venue. Dans le « Guide de la Peinture », le deuxième avènement du Christ est décrit différemment: « *Le Christ vêtu de blanc, assis sur des chérubins et des anges de feu. Il lance des foudres effrayantes au milieu du soleil, de la lune et des astres. Devant lui paraît le signe de sa manifestation, c'est-à-dire, la croix. A sa (droite) est semblable à une reine... la Mère de Dieu* »⁶⁵. En Cappadoce, on ne connaît pas d'autre représentation de ce sujet.

64. Cette limitation du sujet est conforme à l'iconographie paléochrétienne; cf. A. GRABAR, *L'empereur*, op. cit., p. 249-258 et surtout p. 252-253.

65. M. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1844, p. 262 et suiv. Nous n'envisageons pas ici les représentations occidentales.

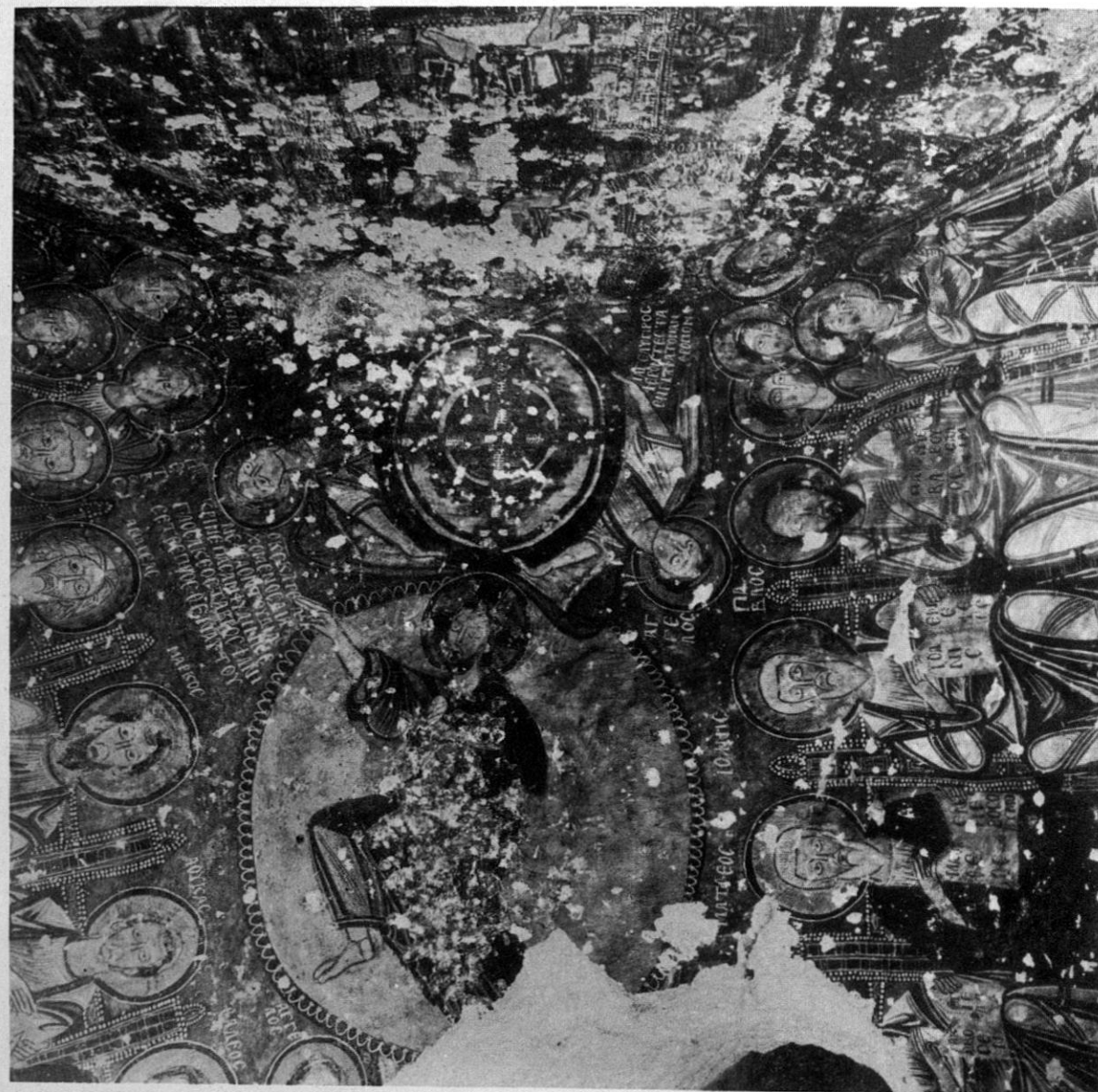


FIG. 24. — Chapelle Nord. La seconde Parousie et les Apôtres-Juges encadrant la Déisis.

Déisis du tympan oriental (fig. 24).

Cette Déisis, en bien médiocre état, semble également être contaminée par une vision apocalyptique, à moins qu'elle n'ait recouvert en partie une vision antérieurement peinte ; l'état actuel de la fresque ne permet pas de conclure. On voit encore les roues couvertes d'yeux peintes en arrière du trône, du côté gauche le tétramorphe avec le visage d'homme entre les ailes semées d'yeux alors que les autres figures sont à peine discernables, et, du côté droit, le séraphin, mieux conservé. Au centre on reconnaît la silhouette du Christ trônant, la Vierge vêtue du même maphorion que dans l'abside et le Baptiste couvert de la mélote. Les intercesseurs tendent une main vers le Christ et tiennent de l'autre un cartel inscrit.

A gauche, sur celui de Marie, on lit : YIE TOY ICON OY . . ΠΛΑCΑC TI XIPI COY, Yie τοῦ Θεοῦ, ἐλέησον οὓς ἔπλασας τῇ Χειρὶ σου. « Fils de Dieu, aie pitié de ceux que ta main a créés ». A droite, sur celui de Jean : ΕΛΘΙCΟΝ . . CΠΟ . . Α TOYC XP . CT . . NOYC, λήσον Δέσποτα τοὺς Χριστιανούς. « Ayez pitié, Seigneur, des Chrétiens ! ».

Les anges (fig. 24, 25, 27, 31).

De part et d'autre de la Déisis, et par conséquent, du Christ Juge, trois anges sont debout, peints sur les versants adjacents de la voûte, le premier cachant les deux autres situés en arrière. Ils tiennent un phylactère enroulé en spirale ; au-dessus d'eux, on lit : I ΑΓΓΕΛΥ ΠΡΟCΦΕΡΟΝΤΕC ΤΑ ΕΝΓΡΑΦΑ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟΝ, Οἱ ἄγγελοι προσφέροντες τὰ ἔγγραφα τῶν ἀνθρώπων. Les anges présentant les écrits des hommes. Ces anges apportent donc les livres dont parle l'Apocalypse de Jean : « Des livres furent ouverts. Et un autre livre fut ouvert, celui qui est le livre de vie. Et les morts furent jugés selon leurs œuvres, d'après ce qui était écrit dans ces livres... Quiconque ne fut pas trouvé dans le livre de vie fut jeté dans l'étang de feu ». (Apo. Jean, 20, 12-15).

Cette représentation n'a pas d'équivalent dans les représentations byzantines traditionnelles du Jugement dernier. Dans le Guide de la Peinture, les phrases de l'Apocalypse sont signalées comme à inscrire sur des cartels, de part et d'autre de l'Evangile ouvert, entre les damnés et les élus⁶⁶ ; rien de pareil ici où le Jugement semble se limiter au Tribunal sacré.

Les Apôtres (fig. 25-27).

Cette partie du décor est malheureusement incomplète, presque toute la moitié occidentale de la fresque est tombée. Par contre, ce qui reste est en bon état, les couleurs ont gardé une certaine fraîcheur (les blancs, bleus et roses n'ont pas disparu sous la couche de poussière et de fumée comme à peu près partout ailleurs), quelques visages sont intacts.

A l'Est, de part et d'autre de la Déisis, sous la Seconde venue, les apôtres trônent, assis sur des sièges mitoyens dont les montants décorés de perles séparent leurs bustes. Chacun d'eux tient devant lui un cartel où se lisent son nom et celui du lieu qu'il évangélisa. Le Cénacle apostolique est donc bien, ici, constitué par les successeurs du Christ, ceux qui ont poursuivi sa mission. « Vous êtes de ceux qui avez persévéré avec moi dans mes épreuves ; c'est pourquoi je dispose du royaume en votre faveur... afin que vous soyez assis sur des trônes pour juger les douze tribus d'Israël » (Luc 22, 28-30). Ce cénacle du Jugement dernier rappelle celui de la Mission des apôtres⁶⁷ et celui de la Pentecôte⁶⁸ ; en Cappadoce, la représentation du Cénacle est assez univoque, quelle que soit la scène illustrée⁶⁹. A Kokar kilise, église d'une région voisine, existe une autre représentation des apôtres trônant portant inscrit

66. M. DIDRON, *op. cit.*, p. 271-272.

67. Où le Christ apparaît aux apôtres réunis à Jérusalem (Jean 20, 19-23 ; Marc 16, 14 ; Luc 24, 33-49) ; cf. également le conseil tenu par les apôtres pour le partage du monde à évangéliser, conseil où le Christ intervient finalement (apocryphes syriaques, recensions arméniennes, dont celle de J. de Saroug ; J. BABAKHAN, Vulgarisation des homélies de Jacques de Saroug, *Revue de l'Orient chrétien*, 1913, p. 147).

68. Le trône de l'Hétimasie, symbole de l'Attente du Jugement, est figuré en Cappadoce dans deux scènes de Pentecôte : à Kulclar kilise (Jerph., I, p. 231) et dans

l'église de Damsa (Jerph., II ; p. 181-182). Cette représentation se retrouve également dans un manuscrit grec datant de 880 environ, le Paris grec 510 (H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. XLIV) et sur les murs de Saint Luc, en Phocide, église dont les mosaïques sont attribuées au début du XI^e siècle (Ch. DIEHL, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint Luc en Phocide*, Paris, 1889, p. 116-118 ; A. GRABAR, *Byzance*, p. 57).

69. Particulièrement pour la Pentecôte de l'église des Saints Apôtres (Jerph., II, p. 60-61 ; N. THIERRY et A. TENENBAUM, *op. cit.*, p. 230-231).

le lieu de leur apostolat ; ils encadrent aussi une Déisis, mais il n'y a pas d'autre élément du Jugement dernier ; une grande croix centrée par la main divine rayonnante couvre la voûte au-dessus d'eux⁷⁰. Là se voit la contamination des sujets Mission-Pentecôte-Jugement. Ici, au pigeonnier de Gülli Dere, cette contamination se défait ; les apôtres juges sont situés sous le Christ de la seconde Parousie et leur collègue est figuré une seconde fois sur la moitié Ouest de la voûte (fig. 26). On reconnaît, sur le versant Sud, dans le même ordre que les six apôtres du Jugement qui trônent à côté d'eux, Pierre (barbe blanche), André (barbe blanche pointue), Marc (barbe noire), Luc (long visage, courte barbe noire), Thaddée (...ΕΟC), Thomas (...MAC). Ils sont assis sur un banc et tiennent le rouleau : il s'agit, cette fois, de la **Pentecôte** (on voit encore le rayon divin atteignant Thomas). La double fonction des apôtres est donc, ici, bien mise en valeur par le peintre.

Description des apôtres trônant⁷¹ (fig. 25, 27).

Sur le versant Sud de la voûte, de gauche à droite, c'est-à-dire, en partant du Christ Juge, on a Pierre, André, Marc, Luc, Thaddée et Thomas. Sur le versant Nord, de droite à gauche, Paul, Jean, Matthieu, Jacques, les deux derniers apôtres ayant disparu. Le collège apostolique est, comme pour l'Ascension décrite à la voûte de la chapelle Sud, d'un type byzantin ou cappadocien inhabituel, la présence de Thaddée traduisant l'influence de milieux plus orientaux. Nous décrivons successivement les apôtres et leur cartel.

Pierre (fig. 25, 31). Courte barbe blanche bien peignée, comme la chevelure ramenée en mèches arrondies sur le front. Sur le cartel : ΠΕΤΡΟΣ ΕΝ ΤΙ ΠΟΜΙ, Πέτρος ἐν τῇ 'Ρώμῃ, *Pierre à Rome*. C'était la même attribution à Kokar kilise.

André (fig. 25, 28). Longue barbe blanche et chevelure hirsute qui s'oppose à celle si soignée de son frère Pierre. Sur le cartel : ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΝ ΚΥΝΟΚΕΦΑΛΙΑ, Ἀνδρέας ἐν Κυνοκεφαλῇ, *André en Cynocéphalie*. A Kokar kilise également, on lui donnait le « pays des hommes à tête de chien ». Un texte correspond à cette attribution, une citation de Denys Bar Çalibi, évêque de Maraş, en Syrie du Nord, citation faite par Michel le Syrien : « *André prêcha dans le pays de Beit Kalbin (c.à.d., maison des chiens) et sur tout le littoral ; plus tard, les Kalbes lui coupèrent les membres en morceaux* »⁷². La plupart des apocryphes relatifs à André lui attribuent comme lieu de mission la Scythie, la Gothie, la Colchide, la Tauride. Une tradition populaire géorgienne donne la Vierge et André comme premiers évangélisateurs de la Géorgie. C'est donc dans ces régions qu'il faudrait placer la Cynocéphalie. La chevelure hérissée, désordonnée d'André, qu'on lui voit sur maintes images byzantines traduit sans doute l'aspect d'« homme sauvage » qu'il avait pris dans ces lointains pays.

Marc (fig. 25). Barbe noire pointue, cheveux courts. Sur le cartel : ΜΑΡΚΟΣ ΕΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ, Μάρκος ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, *Marc à Alexandrie* (comme à Kokar kilise)⁷³.

70. Hasan dağ, p. 128-133.

71. Le sujet étant semblable à celui de Kokar kilise, y compris certaines localisations des lieux d'évangélisation, nous n'avons pas cru nécessaire de répéter ici les commentaires faits ailleurs ; cf. Hasan dağ, p. 128-131 ; N. THIERRY et A. TENENBAUM, *op. cit.*, p. 233-241.

72. Michel LE SYRIEN, *Chronique universelle*, éd. Chabot, Paris, 1899, p. 148. Cf. aussi « Cynocéphalie »

attribuée à André dans Apocryphe éthiopien (S. Grébaud, *Pentecôte et Mission des Apôtres*, R.O.C. 1920-1921, p. 59).

73. On sait que les reliques du saint ont été rapportées d'Alexandrie à Venise en 828, et il se pourrait que le trône-reliquaire du Trésor de Saint Marc ait été rapporté alors (A. GRABAR, La « sedia di San Marco » à Venise, dans *Cahiers archéologiques*, VII, p. 31-34).



FIG. 25. — Versant Sud : Pierre, André, Marc, Luc, Thaddée.

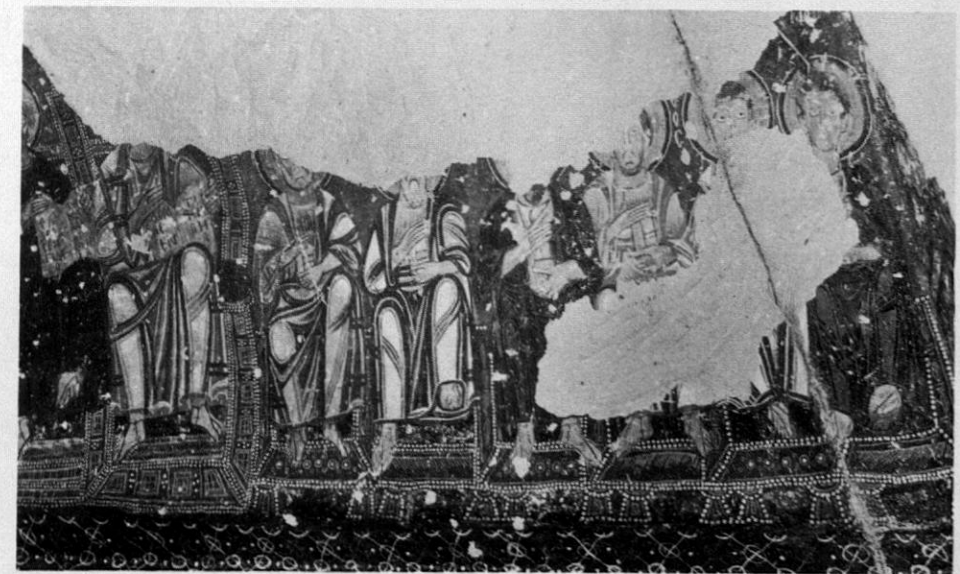


FIG. 26. — Versant Sud (suite) : Thaddée, Thomas, Pierre André, Marc, Luc, Thaddée et Thomas.

Luc (fig. 25). Courte barbe noire, cheveux courts. ΛΥΚΑΚ ΕΝ ΚΙΛΙΚΙΑ, Λουκᾶς ἐν Κιλικίᾳ, *Luc en Cilicie*. Ce choix ne semble guère plus justifié que celui de Kokar kilise où l'on donne la Galatie à cet apôtre.

Thaddée (fig. 25). Visage allongé, barbe assez courte noire. Sur le cartel : ΘΑΔΕΟΚ ΕΝ ΓΑΒΑΘΟ ΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΑΡΜΕΝΙΑ, Θαδαῖος ἐν Γαβάθο(νίᾳ) τῇ μεγάλῃ Ἀρμενίᾳ, *Thaddée en Gabadonie, la Grande Arménie*. Les premiers apocryphes font de Thaddée l'apôtre de la Mésopotamie et particulièrement d'Edesse ; ce sont ses disciples Aggai et Mari qui évangélisèrent l'Arménie et la Perse. Aux textes syriaques primitifs, les recensions ultérieures, arméniennes en particulier, apportèrent des modifications et l'on attribua au maître ce qu'avaient fait les disciples⁷⁴. C'est ainsi qu'à Kokar kilise son apostolat est situé en Scythie et ici en Arménie. On sait d'ailleurs que le martyrologe arménien qui remonte au v^e siècle le donne comme apôtre de l'Arménie, qu'un couvent lui est consacré près de Makou, fondé, d'après la tradition, sur le lieu de son martyre⁷⁵ et qu'on vénérât encore au début du siècle le chef et le bras du saint dans l'église d'Etchmiadzin⁷⁶. On connaît également de nombreux couvents dédiés à Thaddée et à ses disciples Dadi, Khat et Eustatios, tant en Siounie que dans les contrées voisines⁷⁷. Quant à l'assimilation de la Gabadonie à l'Arménie, elle illustre un moment de l'histoire de la Cappadoce médiévale. La Gabadonie, déjà citée par Strabon⁷⁸, est une haute plaine située au Sud de Césarée, entre le mont Argée et le Taurus. A partir du vii^e siècle, elle fut comprise dans la province de « Petite Arménie » (terminologie byzantine qu'il ne faut pas confondre avec l'expression « Grande Arménie » de notre inscription cappadocienne). Dès cette époque en effet les Arméniens s'y installèrent, fuyant l'invasion arabe ; par la suite, l'occupation musulmane devint la cause d'une émigration permanente vers cette terre où vivaient des coreligionnaires. Au xi^e siècle, la Gabadonie fut officiellement arménienne, car l'empereur Basile II la donna au prince David, héritier du Vaspourakan, avec les terres de Césarée et de Tzamandos (1022) ; à la mort de son père, le prince les réunit alors à celle de Sivas. Le peintre d'Ayvalı kilise devançait donc les événements en nommant la Gabadonie « Grande Arménie ». Il en était de même pour le peintre de Kokar kilise qui attribuait la Gabadonie (ΓΑΒΑΔΟΝΗΑ) à Barthélémy, l'apôtre de l'Arménie ; l'assimilation Gabadonie-Arménie était faite dans son esprit, bien qu'il ne l'ait pas écrit.

Thomas (fig. 26). Sa tête est détruite. On lit : ΘΟΜΑΚ ΕΝ ΤΙ ΗΝΔΗΑ, Θωμᾶς ἐν τῇ Ἰνδίᾳ, *Thomas en Inde*. Même attribution à Kokar kilise.

Paul (fig. 27). Calvitie naissante, barbe noire pointue. Sur le cartel : ΠΑΒΛΟΚ ΕΝ ΙΕΡΟΥΣΑΛΙΜ, Παῦλος ἐν Ἱερουσαλήμ, *Paul à Jérusalem*. Cette attribution n'a rien de spécialement évocateur ; celle de Kokar kilise « dans tout l'univers » (ἐν τῇ οἰκουμένῃ) correspond mieux au grand voyageur que fut Paul.

Jean (fig. 27, 29). Large chevelure blanche et barbe pointue bien dessinée. Sur le cartel : ΙΟΑΝΝΙΚ ΕΝ ΕΦΕΣΟ, Ἰωάννης ἐν Ἐφέσῳ, *Jean à Ephèse*.

74. R. DUVAL, *La littérature syriaque*, Paris, 1899, p. 115, 117-120.

75. A. KHANDENIAN, thèse en cours, Paris.

76. H.-F.-B. LYNCH, *Armenia, Travels and Studies*, London, 1901, I, p. 269.

77. M. BROSSET, *Histoire de Siounie par Stéphanos Orbélian*, Saint Pétersbourg, 1866, t. II, p. 153, 160, 112.

78. STRABON, livre II, 15 et livre XII, 10.

Matthieu (fig. 27). Assez semblable à Jean, bien que son visage soit moins imposant ; on lit : ΜΑΤΘΕΟΚ ΕΝ ΗΕΡΟΠΟΛΥΜΟ, Ματθαῖος ἐν Ἱεροσολύμοις, *Matthieu à Jérusalem*. Cette attribution peut en effet convenir pour un apôtre sur lequel les textes sont peu prolifiques. Le peintre de Kokar kilise lui avait attribué Patras.



FIG. 27. — Versant Nord : Paul, Jean, Matthieu, Jacques.

Jacques (fig. 27). Son visage est détruit. Sur le cartel : ΙΑΚΟΒΟΚ ΕΝ ΤΙ ΕΛΛΑΔ (?), Ἰάκωβος ἐν τῇ Ἑλλάδι (?), *Jacques en Hellade (?)*. Cette attribution n'est pas plus expliquée que celle de Kokar kilise : la Lycaonie ; Jacques le Majeur vécut à Jérusalem (Actes, 12, 2-3) et après sa mort on y vénérât sa chaire épiscopale⁷⁹. Il ne peut y avoir confusion avec Jacques le Mineur, dont on sait qu'il écrivit le Protévangile à Jérusalem⁸⁰.

79. Eusèbe DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique*, VII, XIX. Pour les trônes des apôtres, A. GRABAR, *Le trône des martyrs*, dans *Cahiers archéologiques*, VI, p. 33.

80. E. DE STRYCKER, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles, 1961, p. 311-312 : critique du texte du Protévangile, XXV, 1.



FIG. 28. — Saint André.



FIG. 29. — Saint Jean.



FIG. 30. — Détail de la Présentation au temple : Joseph, Marie et l'Enfant.



FIG. 31. — Saint Pierre et les anges du Jugement.

CARACTÈRES DES PEINTURES. CONCLUSIONS

Nous n'avons pas parlé des couleurs de ces fresques ; leur état, en effet, est trop mauvais pour en juger. Dans la chapelle Sud, en particulier, la poussière, la fumée, la réapparition de la couche profonde du premier décor permettent seulement d'apprécier le dessin... quand il est conservé. L'ensemble est noirâtre, verdâtre, violine. Dans la chapelle Nord, Dormition et voûte ont gardé quelque chose des couleurs d'origine qui devaient être claires ; on remarque encore les vêtements blancs dont les plis sont dessinés en brun-rouge, gris-bleu et violet.

La composition et l'enchaînement des scènes sur les parois, que ce soit pour les récits de la Vie du Christ dans la chapelle Sud, pour la Dormition, la chasse de saint Eustathe et les théories de saints dans la chapelle Nord sont du même type, caractéristique du style « archaïque » ; pas de limites nettes entre les sujets qui s'intriquent souvent, tassement des personnages sur une faible surface, absence de décors qui pourraient former cadre s'observent partout. Les proportions des personnages ne sont pas toujours harmonieuses car les têtes sont trop importantes ; les drapés sont systématisés d'une façon artificielle ; mais la vivacité des attitudes compense ces maladresses. D'autre part, la schématisation des mains et des visages est d'un art si sûr que l'ensemble en acquiert une grande unité ; enfin, la composition du Jugement dernier de la chapelle Nord est d'une belle valeur décorative.

Pris séparément, quelques visages de la chapelle Nord paraissent d'une autre facture que l'ensemble des fresques. Mais il peut tout aussi bien s'agir d'œuvres d'un même peintre utilisant deux ou trois modèles de visage, deux ou trois types de chevelures, etc. Ainsi les figures de face des apôtres du Jugement, apparemment plus soignées, plus pures dans leur dessin, sont du même tracé que d'autres visages masculins ; il n'est que de comparer le visage

Α Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ο Π

Σ Π Ρ Σ Τ Τ Υ Υ Φ Χ Ψ Ω

à peu près semblable à celui de Tokalı I ; il a l'avantage sur lui d'être daté. Tout ce que dit Jerphanion à propos de la paléographie et de l'orthographe de cette dernière église peut s'appliquer ici. On retrouve les mêmes confusions du ι et du η, le remplacement de αυ et ευ par αβ et εβ, la suppression des diphtongues remplacés par la voyelle phonétiquement semblable, les mêmes détails inusités de certaines inscriptions.

L'intérêt de cette église est donc essentiellement iconographique car elle enrichit considérablement le répertoire « archaïque ». Si, pour le récit de l'Enfance et la Vie du Christ, elle répond à la définition qu'a donné Jerphanion des décors « archaïques »⁸¹, en bien d'autres points, elle apporte des éléments nouveaux.

Pour le répertoire hagiographique, il faut remarquer le grand nombre de représentations d'ermites : Pachome, Macaire, Arsène, Arquêbe, Antoine, auxquels il faut rattacher les deux scènes consacrées à Elie, symbole de la vie monastique dans l'Ancien Testament. Deux autres particularités sont la présence de Paul lors du Lavement des pieds et celle de Thaddée dans l'Ascension de la chapelle Sud, Jugement dernier et Pentecôte de la chapelle Nord.

L'importance de la symbolique qui semble traduire une survivance de la pensée paléochrétienne est également propre à cette église. Peut-être faut-il y voir la marque d'un milieu monastique de fondation fort ancienne dans les vallons de Gülli Dere et Kızıl Çukur (l'existence de décors préiconoclastes et iconoclastes en font foi). L'Agneau est un exemple de cette symbolique ; il est peut-être la répétition d'une image du premier décor (antérieur en ce cas à 692), il n'en traduit pas moins une réelle négligence de l'ordre du Concile Quinisexte. Le Sacrifice d'Abraham, l'Ascension d'Elie et l'intronisation d'Elisée, la composition du Jugement Dernier en fonction de ses rapports avec l'Évangélisation du Christ et des Apôtres traduisent cette vision symbolique, cette exégèse des textes sacrés qui caractérisent les méditations monastiques.

Le pouvoir d'intercession des saints est également très mis en valeur ici. Outre les invocations assez banales, on remarque d'autres images apotropaïques : Michel et Gabriel protégeant la porte d'entrée, la Déisis contaminant le thème du Christ de la vision d'Ezéchiel, la Dormition où l'âme pure de la Vierge est emportée comme le sera celle des justes.

L'étude des lieux d'évangélisation attribués aux apôtres apporte la preuve du crédit qu'avaient les apocryphes traitant de la vie des disciples du Christ, « Actes » apocryphes très répandus chez les hérétiques, emprunts de survivances gnostiques et enrichis de traditions populaires ; ils étaient répandus surtout chez les Syriens et Arméniens ; leur illustration en Cappadoce est donc particulièrement intéressante. A ce propos, la similitude des sources utilisées par les peintres d'Ayvalı kilise et Kokar kilise doit être notée. On sait, d'autre part, que cette dernière église fait partie d'un groupe d'églises très caractérisées dont les rapports

orientaux sur la personne de la Vierge. Ce sigle $\overline{MP} \overline{XY}$, caractéristique d'Ayvalı kilise se retrouve, comme nous l'avons déjà dit, à Tokalı I et aux Saints Apôtres, et ne se trouve que dans ces trois églises ; il semble ainsi confirmer l'unité de ces trois décors.

L'intérêt d'Ayvalı kilise n'est pas seulement d'être datée mais de permettre la datation des deux autres églises, Tokalı I et les Saints Apôtres, qui sont du même atelier et peut-être, pour la seconde, abside exceptée, de la même main que le pigeonnier de Gülli Dere.

La composition des scènes narratives y est superposable bien des fois ; c'est ainsi que nous avons retrouvé les silhouettes de personnages sur des fresques illisibles grâce à leur situation dans les scènes équivalentes de Tokalı I. Les comparaisons avec les Saints Apôtres sont moins nombreuses en raison de l'importance des destructions dans cette église ; mais, ce qui en subsiste traduit l'usage des mêmes schémas scéniques, Annonciation, Visitation, Adoration des Mages, Songe de Joseph, Fuite en Egypte, représentation de Constantin et Hélène sont à peu près semblables.

De nombreux caractères stylistiques sont également communs aux trois églises. Ainsi retrouve-t-on certains visages de vieillards au schéma très typé. L'implantation des cheveux sur le visage est marqué par une série de petits traits parallèles placés perpendiculairement au front et aux joues, barrant l'épais trait noir qui dessine le bord de la chevelure (ce détail très caractéristique n'est pas constant, comme si le peintre le négligeait parfois ; d'autre fois, il est très exagérément rendu). La chevelure longue des vieillards est artificiellement divisée par mèches en forme de flammes séparées par deux petits traits parallèles, la mèche centrale étant semblable à une goutte effilée en avant. Très caractéristiques de ces églises sont encore les représentations de l'âne de la Fuite en Egypte ou du Voyage à Bethléem. Les traits parallèles et cercles concentriques sur les racines des membres des bêtes dessinent les plis de la peau d'une façon particulièrement reconnaissable ; le ruban (?) flottant au-dessus des sabots est également constant. D'autres détails encore sont similaires comme le trait blanc qui suit le bord postérieur des bottes des cavaliers (Jacques tirant l'âne, les mages) ou les décors d'architecture, colonnes ornées d'une ondulation verticale et d'un chapiteau ionien. L'écriture enfin, comme nous l'avons déjà dit, est semblable dans les trois églises. Il ne nous semble donc pas audacieux d'attribuer Tokalı I et les Saints Apôtres au peintre d'Ayvalı kilise, ou à un peintre du même atelier, et par conséquent, de les dater également de 913-920⁸².

Le matériel pictural ainsi fourni par ces trois églises cappadociennes « archaïques » est suffisamment important, du point de vue iconographique et stylistique, pour permettre de nouvelles conclusions à propos de l'art byzantin en général, durant les dernières décennies du IX^e siècle et les premières du X^e. Nous verrons, en particulier, qu'on peut établir des analogies entre ces décors et ceux, à peu près contemporains, de Nicée, Salonique, Constantinople, c'est-à-dire, ceux des grandes villes de l'Empire byzantin⁸³.

82. Cf. la critique de cette date note 10. Pour la notion d'atelier de peintures, cf. encore Jerph., I, p. 65 et note 1.

83. Signalons qu'en 1963 ou 1964, l'église d'Ayvalı a reçu la visite de voleurs de fresques : les visages

d'André (fig. 28), de la Vierge et de l'Enfant de la Fuite en Egypte (fig. 7) ont été savamment enlevés. Ainsi est mutilé un des derniers beaux ensembles cappadociens.

Note additionnelle. — Sur le tympan occidental nord (cf. p. 125) on voit deux fragments d'une composition : à gauche, une femme vêtue du maphorion, assise appuyée à une sorte de cuve-ossuaire, en avant d'autres visages de morts ; à droite, seulement les queues de poissons nageant. Sans doute s'agissait-il de figures de la Terre et de l'Océan composant une image de résurrection.

A propos de l'Ascension d'Ayvalı Kilise et de celle de Sainte-Sophie de Salonique

Le Pigeonnier de Gülli Dere, ou Ayvalı kilise, dont les fresques peuvent être datées de 913-920¹, présente parmi ses décors une Ascension qui permet d'intéressantes comparaisons avec la mosaïque de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique, mosaïque qu'on attribue à la fin du IX^e siècle et qui illustre le même sujet².

En analysant dans la petite chapelle rupestre les figures de l'Ascension et quelques éléments des autres scènes (drapés des personnages, visages d'anges ou de vieillards, etc.) on trouve bien des similitudes entre la peinture cappadocienne et la mosaïque, presque contemporaine, de Salonique.

D'emblée cependant il convient de signaler les différences. Ainsi, à Gülli Dere, l'Ascension est adaptée à la voûte car il s'agit d'une chapelle à nef unique couverte d'un plein cintre³. D'autre part, en raison de la faible largeur du champ consacré à la scène (environ 2 m 50), les apôtres sont serrés les uns contre les autres, groupés par deux ou trois, et non régulièrement séparés par les arbres comme il est d'usage dans les coupoles. Les « hommes vêtus de blanc » qui s'adressent aux apôtres, grands anges aux ailes déployées à Salonique, ne figurent pas à Gülli Dere, sans doute en raison du manque de place car leurs paroles y sont citées. Par contre cette observation ne suffit peut-être pas pour expliquer l'absence de la Vierge qui partout dans cette chapelle est nommée « Mère du Christ » et non « Mère de Dieu », ce qui laisse supposer qu'on y discutait son essence. Autres différences de composition, la Gloire lumineuse est portée par deux anges à Salonique, par quatre à Ayvalı kilise et le Christ y bénit, le bras horizontal dans le premier cas, le bras relevé dans le second. Enfin, le style des draperies qui vêtent les personnages apparaît, au premier coup d'œil, comme plus rudimentaire, plus éloigné des modèles antiques sur les fresques cappadociennes ; il répond cependant aux mêmes caractéristiques qu'à Salonique, comme nous le verrons plus loin.

Ces différences établies, l'analyse détaillée apporte en effet de nombreux exemples d'analogies.

La peinture en partie effacée du Christ en Gloire (fig. 1 et 2) nous montre les mêmes positions respectives du Christ assis sur l'arc en ciel dans l'auréole circulaire, les pieds posés écartés sur le petit cercle inférieur ; de la même façon, la main gauche maintient le large rouleau appuyé sur le genou. Le type du Christ est comparable, autant qu'on puisse en juger

1. Cf. plus haut, à propos des inscriptions dédicatoires.

2. Cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 195-196, 256-257 ; fig. 125-126. Nous remercions ici M. GRABAR qui nous a communiqué quelques illustrations de cet article (fig. 2,

5, 6, 10, 11, 13. Photos Lykides, Salonique) et nous a aidés de ses conseils.

3. En Cappadoce, région de Göreme, on connaît dix Ascension antérieures au XI^e siècle ; quatre étaient peintes dans des coupoles ; les autres étaient sur des voûtes, sur les deux versants et parfois sur le tympan adjacent.



FIG. 1. — Ayvali kilise, Christ en Gloire de l'Ascension.

sur la fresque mal conservée. On reconnaît le visage maigre au regard fixe dû aux deux grands yeux largement cernés. Le front a le même dessin qu'à Salonique, diminué en haut par la masse des cheveux et barré verticalement par les petites mèches médianes. Autour de la bouche se retrouve aussi cet espace clair libéré par une moustache et une barbe peu fournies.

Les deux anges inférieurs qui soutiennent la Gloire (fig. 3), sans être aussi horizontalement disposés que sur la célèbre mosaïque, ont cependant la même attitude : les deux mains portent d'un mouvement parallèle, le corps est allongé dans le prolongement des bras et les deux jambes sont modérément et gracieusement rejetées en arrière. Ce mouvement du



FIG. 2. — Sainte-Sophie de Salonique, Christ en Gloire de l'Ascension.

corps à peu près parallèle à la Gloire que les deux mains soutiennent d'un même geste est particulièrement remarquable car unique en Cappadoce⁴. Ailleurs en effet, les anges portent comme des Atlantes, les bras levés de part et d'autre de la tête.

A propos des anges, on peut faire l'étude du mode de stylisation des draperies. Il s'agit, tant à Gülli Dere qu'à Salonique, de représentations de la tunique antique, on reconnaît la double bande rouge des « claves » et le pan qui entrave les jambes. Dans la systématisation des drapés, le peintre comme le mosaïste semble avoir distingué deux sortes de plis,

4. Le seul cas comparable se voit dans le Pigeonnier de Çavuşin (963-969) ; les mains sont disposées de la même façon, mais les pieds sont rejetés avec vigueur à

l'intérieur de la Gloire (G. de JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, I, p. 542-543 ; pl. 140).



FIG. 3. — Ayvali kilise, ange soutenant la Gloire.



FIG. 4. — Ayvali kilise, Jacques, Barthélémy et Philippe.

plis profonds et superficiels⁵. Les premiers indiquent les mouvements du corps et des membres ; ils sont dessinés au trait fort, épais et sombre ; ils cernent les masses musculaires mobiles sous l'étoffe en délimitant ainsi des surfaces claires. A l'intérieur de celles-ci sont dessinés de petits plis souvent groupés parallèlement ; ils sont au trait fin, de teinte plus légère et veulent rendre sans doute l'adhérence du tissu au corps, détail caractéristique sur lequel nous reviendrons.

Au niveau des articulations, hanches, épaules, genoux, le mouvement tournant des draperies affectent deux sortes de formes simples : soit le cercle, soit la goutte en larme. On retrouve ces deux formes et leurs cernes parallèles plus ou moins nombreux dans l'art roman ; ainsi a-t-on multiplié les tourbillons circulaires sur les sculptures du grand tympan de Vézelay et la

5. Cette distinction nous a été signalée par M. GRABAR comme point commun des deux décors.



FIG. 5. — Sainte-Sophie de Salonique, un évangéliste.



FIG. 6. — Sainte-Sophie de Salonique, un évangéliste.

goutte en forme de larme sur les fresques de Berzé la Ville⁶. Sur les divers personnages de l'Ascension de Salonique, comme sur ceux des fresques de Gülli Dere on observe ces deux façons de cerner les articulations avec une préférence, à Salonique pour la forme en larme et dans la chapelle rupestre, pour la forme circulaire. Également caractéristique de ces deux décors est l'aspect de « linge mouillé » des draperies qui moulent les formes avec réalisme (fig. 4, 5 et 6). Cet aspect a été maintes fois décrit à propos de l'art roman qui semble s'être épris du procédé, le développant jusqu'à l'exubérance, exagérant les mouvements, désarticulant les corps sous les vêtements aux mille plis⁷. Pour les deux décors byzantins de Sainte-Sophie et de Gülli Dere, on remarque combien les tuniques épousent les formes, dessinant vigoureusement les masses musculaires des cuisses et des jambes, mettant en évidence la rotondité du ventre, la courbure de l'ensellure lombaire. Cette comparaison des modes de représentation de drapés est facilitée par les attitudes semblables attribuées aux apôtres des deux Ascensions (fig. 4 et 5). On remarque cette présentation de dos avec fuite de trois-quarts du corps, ou celle de face avec fort appui antérieur sur une jambe

6. Cf. l'étude de la graphie des vêtements à Berzé et sur les miniatures du Lectionnaire de Cluny dans F. MERCIER, *Les Primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane*, Paris, 1935, p. 49-51 et 154-155 ; pl. XLVII-LIII.

7. Cf. analyse récente : C. NORDENFALK, *La peinture romane du onzième et du treizième siècle. L'enluminure*, Genève, 1958, p. 188-189 et 192.

leur ordre n'est pas le même (remarquons à ce propos que les disciples ne sont nommés qu'à Ayvali kilise) ; cependant, la plupart des portraits obéissent aux mêmes conventions. André, Pierre et Jean sont peints comme des vieillards ; on a représenté chaque fois six apôtres et évangélistes à barbe et cheveux bruns plus ou moins longs suivant l'âge de l'adulte figuré (pour Ayvali, il s'agit de Paul, Barthélémy, Jacques, Luc, Thaddée, Marc) ; enfin, deux sont imberbes sur les fresques (Philippe et Thomas) et trois sur la mosaïque (peut-être s'agit-il de Luc pour le troisième, car sa barbe est très courte à Ayvali kilise ; on peut supposer que la jeunesse de l'Évangéliste a permis les deux types de portrait).

On remarque dans les deux compositions la mince et longue croix portée comme attribut par Pierre et André. Pour ce dernier apôtre, il faut noter dans les deux cas le même air de tension du masque de vieil ascète, les mèches échevelées étagées le long du visage et celle qui s'abaisse sur le front (fig. 7 et 8). Cette représentation d'André et de Pierre avec leur croix est exceptionnelle en Cappadoce¹⁰. On n'en connaît d'autres exemples que celui de Kiliclar kilise (milieu du x^e siècle), et celui d'Yılanlı kilise, église archaïque de style bien différent où l'Ascension affecte un caractère théophanique exempt de tout réalisme¹¹.

L'examen des divers visages permet d'en analyser les types et particularités. A Gülli Dere comme à Salonique, on reconnaît les immenses yeux à prunelles fixes dirigées vers le haut, dont l'iris est nettement différencié de la pupille et dont les paupières sont marquées par des cernes particulièrement larges (fig. 9, 10 et 11). Ces yeux au regard profond animent aussi bien les visages de vieillards que ceux des anges ou de la Vierge. Partout également, le nez, plus ou moins long, est cerné d'un trait épais qui alourdit particulièrement les visages jeunes (Vierge de la Présentation au temple à Gülli Dere ou anges debout de Salonique, par exemple). La forme générale des visages diffère suivant les types. Nous avons déjà décrit celui du Christ de l'Ascension, c'est à peu près celui de Paul à Ayvali kilise, la forme du front exceptée (fig. 9 et 10), car on retrouve la bouche nettement dégagée par la barbe et la moustache, le trait horizontal, long et assez mince de la lèvre supérieure, le trait court, plus épais et à extrémités rondes de la lèvre inférieure, le sillon vertical sous-nasal qui sépare les moustaches, le bord rond d'implantation de la barbe sur le menton. Dans les visages de vieillards (fig. 9 et 11), la bouche est cernée de près par une moustache et une barbe plus fournies, deux rides sont profondément marquées de part et d'autre du nez droit. L'ovale de ces visages, plus ou moins creusé au niveau des joues, est dessiné au trait fort par le bord d'implantation des poils de la barbe et des cheveux ; sur le front, ces derniers se dressent « en brosse » suivant une courbe convexe en bas. L'oreille est située bien en arrière du cerne qui limite la figure ; d'un arrondi fort simple elle est cependant d'une forme un peu plus allongée à Salonique ; et l'on remarque encore sur la mosaïque que les visages de trois quarts présentent souvent deux oreilles, ce qui n'est pas le cas à Ayvali kilise.

Pour les figures imberbes, des anges en particulier (fig. 12 et 13), la bouche est petite et pulpeuse, presque ronde « en cerise » à Ayvali kilise, à peine plus allongée à Salonique. D'autres ressemblances sont faciles à observer : la chevelure courte massée autour de la tête et retenue en haut par un mince ruban, le front limité par les deux bandeaux de cheveux et barré verticalement par les petites mèches médianes, les pommettes rondes et roses, le cerne épais qui dessine le visage et particulièrement la mâchoire lourde (trait qui s'accroît

10. A. GRABAR pensait à une origine constantino-politaine de cette croix tenue par André (*L'iconoclisme*, op. cit., p. 195).

11. Jerph. pl. 45, détail non signalé par l'auteur ; N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan dağı*, Paris, 1964, p. 110 et pl. 56, b.



FIG. 12. — Ayvali kilise, ange, détail du Songe de Joseph.



FIG. 13. — Sainte-Sophie de Salonique, un des anges messagers.

lorsque la tête est tendue en avant, comme celle de l'ange de la Dormition d'Ayvali kilise ou des anges volant de Salonique).

Enfin, même les arbres assez chichement distribués dans la composition cappadocienne appellent la comparaison avec ceux de Salonique (fig. 7 et 8). On reconnaît le même procédé ; sur la masse sombre de la silhouette de l'arbre, l'artiste a dessiné en clair les branches feuillues ou le bord et la nervure des feuilles, d'où un aspect « fond fleuri » des feuillages. Il s'agit là d'un procédé largement utilisé en Capadoce à l'époque archaïque ; on connaît, en particulier, les beaux exemples de Saint Eustathe et de la Chapelle 6 de Göreme¹².

Au terme de cette comparaison rapide, il nous est donc permis de conclure à l'existence de nombreuses ressemblances entre l'Ascension cappadocienne de Gülli Dere et celle de Sainte Sophie de Salonique. Les fresques sont d'un style un peu plus schématique, moins savant que celui de la mosaïque ; elles n'en offrent cependant pas moins des figures d'une grande beauté. Il est difficile d'affirmer que la mosaïque, étant quelque peu antérieure, a servi de modèle aux fresques ; plus vraisemblablement, les deux œuvres répondaient à des canons communs

12. Jerph., pl. 38, n° 3 et pl. 30 ; pour une représentation en couleur de Saint Eustathe, A. GRABAR, *Byzance*, Paris, 1963, p. 125.

à l'époque de leur création, canons dont les manuscrits byzantins du IX^e et du X^e siècle fournissent d'autres exemples¹³.

Il s'agit là, en effet de deux œuvres d'un même art, celui de l'empire byzantin après la victoire sur les Iconoclastes. Cet art de la seconde moitié du IX^e siècle et du début du X^e siècle répond à certaines définitions générales. Ainsi, l'on reconnaît dans cet univers pictural essentiellement linéaire, le souci de reproduire, en simplifiant, le modelé antique des figures, la souplesse des draperies gréco-romaines. Les visages d'apôtres se réfèrent aux types déjà individualisés par les mosaïstes de l'époque paléochrétienne. Mais la recherche de l'effet plastique semble d'ordre secondaire pour les peintres qui paraissent plutôt assujettis aux impératifs de la mystique du haut moyen âge. Celle-ci n'utilise l'image qu'à des fins précises ; les récits narratifs de l'Enfance du Christ, de ses miracles, de sa mort et de ses diverses apparitions ne sont destinés qu'à rendre plus sensible l'Incarnation, la Rédemption et la Seconde Venue. Après la défaite des Iconoclastes, il importait de multiplier les images, schémas iconographiques en partie repris aux siècles antérieurs ; les stylisations plus ou moins fidèles aux modèles anciens permirent cette éclosion. La technique relève donc d'une analyse raisonnée des œuvres qu'on voulait copier ; ce fut le travail de peintres de métier dont nous reconnaissons assez facilement les procédés destinés à construire un visage, à camper une silhouette en mouvement, à évoquer par quelques accessoires le cadre des événements christologiques. Ainsi s'explique également qu'à côté des œuvres élaborées, il y ait eu place, en province surtout, pour un assez grand nombre d'œuvres populaires dues à des artistes de fortune incapables de suivre les formules savantes ou les ignorant totalement.

Les monuments des grandes villes impériales nous manquent aujourd'hui pour pousser plus loin les comparaisons et constater encore que bien des décors cappadociens du X^e siècle appartiennent au bon art byzantin de leur temps. Les analogies iconographiques et stylistiques entre la mosaïque de Salonique, la seconde ville de l'Empire, et la fresque de Gülli Dere, ne devaient constituer qu'un exemple parmi d'autres¹⁴. Les mosaïques contemporaines de Sainte-Sophie de Constantinople, celle de l'abside de l'église de la Dormition à Nicée qui représentait la Théotokos¹⁵ se prêteraient sans doute à des études comparatives. Jusqu'à présent, les manuscrits avaient été la principale source de ce genre de rapprochements dont Jerphanion avait commencé l'entreprise¹⁶ afin de faire perdre aux fresques de Cappadoce leur qualification de « provinciales » au sens restrictif et péjoratif du terme. Le titre même de l'ouvrage de Jerphanion précisait bien qu'il s'agissait d'art byzantin. Ceci n'est pas pour surprendre, les historiens avaient déjà constaté que jusqu'au début du XI^e siècle le destin de l'empire byzantin se confondait avec celui de l'Asie mineure¹⁷. A la fin du IX^e siècle et au début du X^e, l'art byzantin est multiforme, en pleine évolution, empreint de survivances paléochrétiennes et d'éléments orientaux ; cependant, une uniformisation apparaît qui s'amplifiera au cours du X^e siècle, sans doute en raison de la tendance unitaire de la théocratie byzantine.

Étampes.

N. et M. THIERRY.

13. En particulier les psautiers (cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, op. cit., p. 196-202), ou le Patmos Codex 70 (K. WEITZMANN, *Die Buchmalerei*, op. cit., pl. LXXIII) ou le Vatican, Cod. Chis. R. VIII. 54 (K. WEITZMANN, *Die Buchmalerei*, op. cit., pl. XII, n° 61) ; il ne s'agit ici que d'indications, non d'études raisonnées.

14. Rappelons que les fresques de Gülli Dere, de Tokalı I et des Saints Apôtres de Sinasos sont d'un même atelier (cf. p. 128) ce qui confirme l'existence d'écoles de peinture.

15. Cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, op. cit., fig. 119 et p. 194.

16. G. de JERPHANION, *La date des plus récentes peintures de Toquale kilisse en Cappadoce*, dans *La Voix des Monuments*, Nouvelle série, Paris-Rome, 1958, p. 220-225.

17. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, p. 339.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE MOISSAC DES ORIGINES

A LA FIN DU XI^e SIÈCLE

par Marcel DURLIAT

Deux campagnes de fouilles entreprises à soixante années d'intervalle, l'une en 1902-1903 par le chanoine Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, avec l'aide du général Belbèze et de M. Dugué, conservateur du cloître¹, l'autre en 1961-1962 par le Service des Monuments historiques², ont fourni d'intéressantes indications sur les transformations subies par l'église Saint-Pierre de Moissac depuis ses origines jusqu'au XII^e siècle. Cependant, comme ces renseignements ne peuvent être convenablement interprétés qu'à la lumière de l'histoire, il convient d'en faire précéder le compte rendu d'un bref résumé de la vie de l'abbaye jusqu'à la fin du moyen âge.

Les moines de Moissac, pour accroître encore le prestige de leur maison d'origine royale, prétendaient en attribuer la fondation à Clovis. En fait, elle était à peu près contemporaine des grandes entreprises religieuses et artistiques qui marquèrent le gouvernement du diocèse de Cahors par le célèbre évêque saint Didier (630-655)³. Son importance s'accrut encore à la fin du siècle, grâce à une donation considérable d'un seigneur du nom de Nizezius. Malheureusement, l'invasion musulmane mit fin à cette prospérité : l'église fut incendiée et les bâtiments claustraux en partie démolis.

Restauré à l'époque carolingienne, le monastère fut l'objet des faveurs de Louis le Pieux, qui gouverna l'Aquitaine durant trente-trois ans, de 781 à 814⁴. Il aurait notamment agrandi

1. Ces premières fouilles ont fait l'objet de brèves mentions dans le *Bull. arch... de la Soc. arch. de T.-et-Gar.*, t. XXXI, 1903, p. 87-88 et 307-308 (Procès-verbaux des séances du 3 décembre 1902 et du 6 mai 1903), ainsi que dans la *Revue des Pyrénées*, t. XV, 1903, p. 101-102 et p. 356. Elles avaient été visitées par Robert de Lasteyrie le 23 décembre 1902 et sont mentionnées dans les ouvrages de Auguste ANGLÈS, *L'abbaye de Moissac* (Petites monographies des grands édifices de la France), Paris, Laurens, 1910, p. 8-10 et de Raymond REY, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine*, Paris, Laurens, s. d., p. 197, ainsi que dans l'étude de Marcel AUBERT, *Moissac*, C. A., XCII^e session (Toulouse, 1929), Paris, 1930, p. 495-496. La description la plus complète se trouve dans M. de GUERCY, *L'abbaye de Moissac*, dans *Bull. arch... de la Soc. arch. de T.-et-Gar.*, t. LXXVI, 1949, p. 52-56.

2. Sous la direction de M. Robert Renard, Architecte en chef des Monuments historiques et de M. Roger

Salvagnac, Architecte des Bâtiments de France à Montauban. M^{lle} Marguerite Vidal, qui surveilla les recherches avec la plus grande vigilance, a publié une sorte de journal des fouilles : *Fouilles de l'abbatiale Saint-Pierre de Moissac*, 1961-1962, dans *Bull. de la Soc. arch. de Tarn-et-Garonne*, t. LXXXVIII, 1962, p. 101-108. On verra aussi la note de Michel LABROUSSE, dans *Gallia*, t. XXII, 1964 (2), p. 472.

3. *La vie de saint Didier, évêque de Cahors* (630-655), édit. Poupardin (Coll. de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire), Paris, Picard, 1900, p. 25-26. On consultera en outre Jules MARION, *L'abbaye de Moissac*, dans *Bibl. de l'École des Chartes*, 3^e série, I, 1849-1850, p. 89-147 ; A. LAGRÈZE-FOSSAT, *Études historiques sur Moissac*, III, Paris, 1874 ; Ernest RUPIN, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris, 1897.

4. « Ludovicus... qui hoc monasterium dilexit, ipsumque, dum fuit dux Aquitaniae, visitavit », Aymery de Peyrac, *Chron.*, cité par Ernest RUPIN, op. cit., p. 34, note 3.

RABBINIC FEATURES IN BYZANTINE AND CATALAN ART

by Carl-Otto NORDSTRÖM

During the last ten years a series of investigations has shown that in late antiquity Jewish art was of considerable importance in the iconography of Christian art, principally, of course, in the composition of Old Testament subjects. Weitzmann and Kretschmar, for example, have contributed admirable introductions to the problems involved¹. It goes almost without saying that the synagogue paintings at Dura-Europos, dating from c. 245 A.D., form the principal basis for these investigations². They are the decisive evidence of the existence of a widespread Jewish art in late antiquity. They may be complemented by other Jewish art, which was partly known even before the synagogue at Dura-Europos was excavated in 1932-33 and includes numerous floor mosaics in the ruins of synagogues in Palestine and in other places in the Mediterranean region³. The Jewish catacomb paintings and gilt glasses in Rome and the synagogue reliefs and sepulchral art of different kinds at Beth Shearim in Palestine are also well worth mentioning⁴. On the other hand, no early Jewish miniature painting has been preserved. There is consequently considerable uncertainty in this important sphere. The Christian adoption of a Jewish iconography could most easily be explained by the hypothesis that the Christians took over illustrated Jewish manuscripts of the Old Testament in Greek, i. e. the Septuagint. This Jewish pictorial material then continued to survive in Christian art through copying⁵.

In investigating the Jewish elements in the Christian material, we start from the well-known fact that the synagogue paintings at Dura-Europos are to a great extent influenced by rabbinical interpretations of the sacred texts, which means that the iconography contains details which cannot be explained by reference to the Old Testament alone⁶. In this connection the influence is primarily from the rabbinic narrative tradition, the *haggadah*, which is to be found in the Targums and the *midrashim* and which at this period was handed down

1. K. WEITZMANN, *Die Illustration der Septuaginta* in *Münchner Jahrb. d. bild. Kunst* 3-4, 1952-53, p. 119. Id., *Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf der Illustration des Alten Testaments* in *Mullus* (Jahrb. f. Antike u. Christ., Ergänzungsb. 1), 1964, pp. 401 ff. G. KRETSCHMAR, *Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis zwischen jüdischer und christlicher Kunst in der Antike* in *Abraham unser Vater: Festschrift für Otto Michel*, Leiden/Cologne 1963, pp. 295 ff., with bibliography.

2. C. H. KRAELING, *The Synagogue* (The Excavations at Dura-Europos. Final Report 8:1), New Haven 1956.

3. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien* in *Cahiers archéologiques* XI, 1960, pp. 41 ff., XII, 1962, pp. 115 ff.

4. E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* (Bollingen Series 37) 1-8, New York 1953-58, *passim*. See also J. DANIELOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris 1961.

5. Weitzmann in *Münchner Jahrb.*, p. 120.

6. A. GRABAR, *Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura* in *Revue de l'hist. des rel.* 123: 2-3, 1941, pp. 143 ff. and 124: 1, 1942, pp. 5 ff.



FIG. 1. — Leningrad Public Library, Buslaev Coll. 738, fol. 29 r. The Crossing of the Red Sea.

centuries. The advantage of this method is that in sufficiently specific details we can establish a Jewish influence with considerable certainty, provided that the details in question do not occur in other literature. Its disadvantages are that it is very circumstantial and time-consuming and that the elements of uncertainty are in some cases very conspicuous. The fact is that the rabbinic material became to some extent known to the Fathers of the Church and is reproduced in their writings, through which it came to influence Christian iconography. We have therefore to examine the writings of the Latin, Greek and Syrian Fathers,

mainly by word of month. This legend material was probably only exceptionally committed to writing before 300 A. D.⁷ and consequently it is hardly likely that the artists who executed the synagogue paintings at Dura-Europos used illustrations in manuscripts containing *midrashim*.

In trying to trace Jewish elements in Christian art, the fairly obvious method is to make iconographical comparisons with the scenes depicted at Dura. Unfortunately, this method has its limitations, principally because many of the Old Testament motifs in Christian art are not represented in these scenes. In cases in which there are correspondences, these are often of too general a character to permit any definite conclusions. However, Weitzmann has pointed to some convincing and very specific similarities between the Dura paintings and those in the 11th-century manuscript Vat. gr. 333 (fol. 9 v. and 10 r.), as regards the representation of Dagon's temple and the departure of the Ark in 1 Sam. 5, 3 ff.⁸

We may also start from the content of rabbinic ideology in the Dura paintings and examine the Christian motifs from this point of departure. Since patterns were so extensively used, especially in Byzantine art, it has been possible to trace by this method many Jewish elements in Christian iconography up to a fairly late date⁹, especially in the 11th and 12th

7. See, for instance, *Aggadah in The Standard Jewish Encycl.*, Jerusalem/Tel-Aviv, 1958-59.

8. WEITZMANN in *Mullus*, pp. 403 ff.

9. See the works quoted here by GOODENOUGH, GRABAR, GUTMANN, HEMPEL, KRETSCHMAR, LEVEEN, NORDSTRÖM, PÄCHT, ROSENAU, ROTH, STERN and WEITZMANN.

in order to check whether the rabbinic elements are also to be found there¹⁰. If this is the case, it introduces a more or less substantial element of uncertainty, of which I give two examples. Weitzmann has pointed out that the serpent in Paradise takes the shape of a camel in the 12th-century Seralj Octateuch at Istanbul and derives this detail from the rabbinic tradition, since it is mentioned in one of the best-known *midrashim*, *Pirke de Rabbi Eliezer*, which was written down in the 8th-9th centuries but had a much older tradition behind it¹¹. As Kretschmar pointed out, however, this legend also occurs in the writings of the Syrian Fathers¹². This means that the dependence of the Seralj miniature on an ultimately Jewish original is no longer absolutely certain.

As regards Byzantine representations of the Crossing of the Red Sea, the author has shown a clear correspondence between the Dura paintings and two late Russian MSS. of Cosmas Indicopleustes' book *Christian Topography*, viz. Coll. A. S. Uvarov, Moscow, MS. 1731, fol. 41 v., dating from 1495, and Coll. Buslaev, Leningrad Public Library, MS. 738, fol. 29 r., from the 15th-16th centuries (Fig. 1). In the Dura paintings the sea is seen from above and is divided into horizontal bands, alluding to the twelve paths through the sea referred to by the rabbis, one path for each tribe. The people, on the other hand, are seen from the side. In the Russian miniatures the sea and the people are depicted in the same way in two different perspectives and here also the sea is divided into sections, though not quite correctly, as it has 12-14 paths, presumably because the copyist was no longer aware of their significance. Both the perspective and the division are in fairly good agreement with the iconographical tradition from Dura, but in this case also it has been shown that the legend was known in Christian circles. It is related by some of the Greek Fathers, especially in connection with commentaries on Ps. 77 (78), v. 13, as is the case in Eusebius' *Commentaria in Psalmos*. On this account this case also is uncertain as regards derivation, in spite of the fact that there are correspondences with the Dura paintings, both on the literary and on the iconographical levels¹³.

There is a further complication when narratives in the purely Jewish literature, prima-

10. NORDSTRÖM, *Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4. Buch Mose in Fingura*, N. S. 1, Uppsala 1959, pp. 24-28.

11. WEITZMANN in *Münchener Jahrb.*, p. 119.

12. KRETSCHMAR, *op. cit.*, p. 301, n. 2.

13. NORDSTRÖM, *The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art in Orientalia Suecana* 7, 1958-59, pp. 88 ff. (and pp. 92 ff. for the Cosmas MS. of Bibl. Laur. in Florence).

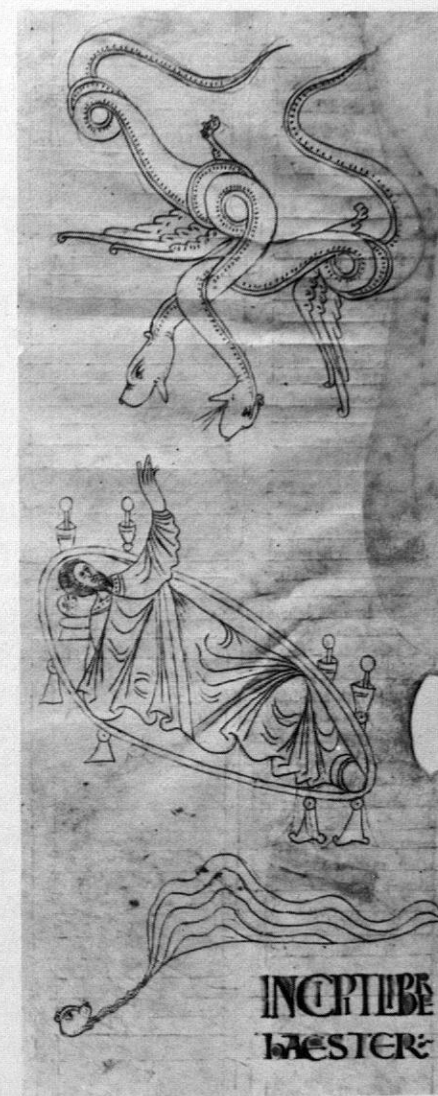


FIG. 2. — Paris, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 122 v. Mordecai's Dream.

at the bottom of the picture¹⁴. This must refer to the dream of Esther's kinsman, Mordecai, in which he saw a battle between two dragons and a spring which grew into a great river. This description occurs in two places, though with somewhat different symbolic interpretations, namely in the « Josippo » or Pseudo-Josephus¹⁵ and in the apocryphal additions to the Book of Esther (Add. A and F)¹⁶. Even in the Roda Bible these additions have a semi-canonical status¹⁷, so that the miniature is placed in the Book of Esther, although it is the last of the illustrations in that book¹⁸. There is no doubt that it should be regarded as having been inspired by the latter source and not by the « Josippo ». This view receives direct support from the fact that other narratives from the apocryphal writings are illustrated in this codex.

When we turn to details which occur both in the *midrashim* and among the pseudo-epigraphic writings, the situation again becomes more complicated. We can say definitely that the Book of Jubilees was so well known to the Fathers that it may very well have been through them that the material in it influenced the iconography¹⁹. The situation as regards other writings in this group is more uncertain. We may, for example, mention Weitzmann's analysis of the scene of Joseph in the prison in the Wiener Genesis, in which a woman is standing just behind the jailer. Weitzmann considers that this refers to a legend which says that Potiphar's wife tried to persuade Joseph to gratify her wishes even after he had been thrown into jail²⁰. This theory is certainly correct and the legend is to be found in *Midrash Genesis Rabbah* 87, 10, and in *Sefar ha-Jashar* 44, 77-80. However, the story is also to be found in *The Testament of the Twelve Patriarchs* (*The Testament of Joseph* 8, 5; 9, 4). This is a pseudo-epigraphical work, which probably contains some Christian elements²¹,

14. W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die alspanische Buchmalerei* (Veröff. d. roman. Auslandsinst. d. rhein. Fried. Wilh.-Univ. Bonn 3) Bonn/Leipzig 1922, p. 102.

15. See J. WELLHAUSEN, *Der arabische Josippus* (Abh. d. kön. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl., N.F. 1:4) Berlin 1897, p. 8. J. F. BREITHAUPT, *Josephus Gionides*, Gotha 1707, pp. 74 f.

16. R. H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English etc.*, Oxford 1913, I, pp. 665 ff., 672 f., 682 ff.

17. Cf. M. WAXMAN, *A History of Jewish Literature I*, New York 1938, p. 15: 'The « Additions to Esther » ... were incorporated at an early time in the Septuagint version of the Book of Esther, and are still found in all Greek versions of the Bible. The old Latin Bible translation followed the Greek and had these additions

translation of the Old Testament, relegated them to the end of the book ... and ultimately, they were placed in the Apocrypha.'

18. As regards the complications in this case, see Neuss, *l. c.*, p. 10.

19. H. RÖNSCH, *Das Buch der Jubiläen*, Leipzig 1874, pp. 251 ff. Cf. Charles, *op. cit.*, II, pp. 1 ff.

20. WEITZMANN in Mullus, pp. 407 f.

21. CHARLES, *op. cit.*, II, pp. 282 ff., 346 ff. According to M. Philolenko (*Les interpolations chrétiennes des Testaments des Douze Patriarches et les manuscrits de Qumrân*, Paris 1960), Test. XII is purely Jewish and closely related to the Qumran scrolls. According to A. S. van der Woude (*Die messianischen Vorstellungen der Gemeinde von Qumran*, Assen 1957, p. 215), Test. XII undoubtedly belongs to the Qumran literature but

tings which include *haggadah* material should be assessed as regards analogous details in Christian art. We may, of course, have differing views on a number of details and perhaps the criteria I have proposed here for assessing whether features in Christian iconography are to be regarded as having been inspired by Jewish originals are somewhat too strict. However, to proceed in something like this fashion seems to provide the only possibility of achieving the necessary rigour in our investigations. Yet one reservation can be made. In point of principle Jewish pictorial representations do not necessarily contain legendary details. It is enough in itself that they follow the Bible, although, as matters now stand, we are unable to prove that they are Jewish, unless there is evidence in other respects. Should such evidence come to hand, it would not be beyond the bounds of possibility that a series of illustrations might prove to be Jewish, even though they lacked *haggadah* material or only included, for example, details from apocryphal or pseudo-epigraphical writings or features from the *midrashim* which are also to be found in the works of the Fathers.

Bearing in mind that we are concerned here with a possibility that with new experiments and methods might well prove to be of value, we might consider also examining the material which is Jewish only with certain reservations, i. e. material with features which *may* be Jewish but are *not necessarily* so, to be explicit. Such investigations would extend our knowledge of the material at our disposal, material which may some day be of interest. Only one thing is necessary in this connection, that we candidly state all the existing uncertainty factors, for example, when the literary parallels in the Targums, *midrashim* and the Talmud are to some extent neutralized by the fact that they also appear in the apocryphal and pseudo-epigraphical writings or in the works of the Fathers²². (The examples which follow in this article are not in this categorie.)

In his interesting examination of the Wiener Genesis, Pächt has pointed out that the actual series of pictures does not seem to be adapted to the text in which it now stands, i. e. the Septuagint, but that it goes back to a far earlier period and belongs to a different context, viz. to a textual exposition²³. It is clear that Pächt is here thinking of a variant

22. K. KOHLER, *The Testament of Job in Semitic Studies in Memory of Rev. Dr. Alexander Kohut*, Berlin 1897, pp. 304, 326.

23. H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, Pl. 27. The miniature in the Job MS. at Patmos, which

preserved. See G. JACOPI, *Le miniature dei codici di Patmo in Clara Rhodos 6-7*: III, 1932-33, Pl. 19.

24. NORDSTRÖM, in *Figura*, p. 28.

25. O. PÄCHT, *Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis in Festschrift Karl. M. Swoboda*, Wien/Wiesbaden 1959, pp. 218 ff. Cf. H. L. HEMPEL, *Zum Problem des Anfangs des A.T. Illustration in Zeitschrift*

rily the Targums and the *midrashim*, are found in the apocryphal and pseudo-epigraphical writings, i. e. writings which are very closely connected with the Bible but are not included in the Hebrew Bible. The apocryphal writings, however, are included in the Septuagint and the Vulgate, while the pseudo-epigraphic writings were at least so well known that they were frequently quoted by the early Fathers or at any rate have been preserved down to the present day with some Christian revision. As regards the apocryphal writings, the case is probably clear; such representations should generally be regarded as having been inspired by their authors and not by the purely Jewish Targums and *midrashim*. As an example we may mention an illustration to the Book of Esther in the Catalan Roda Bible in Paris (Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 122 v.) (Fig. 2). Neuss has interpreted it as depicting Ahasuerus lying sleepless on his bed (cf. Esther 6, 1), while the two intertwined dragons, which he regards as a single monster, represent insomnia. Neuss says that he cannot interpret the pool of water at the bottom of the picture¹⁴. This must refer to the dream of Esther's kinsman, Mordecai, in which he saw a battle between two dragons and a spring which grew into a great river. This description occurs in two places, though with somewhat different symbolic interpretations, namely in the « Josippo » or Pseudo-Josephus¹⁵ and in the apocryphal additions to the Book of Esther (Add. A and F)¹⁶. Even in the Roda Bible these additions have a semi-canonical status¹⁷, so that the miniature is placed in the Book of Esther, although it is the last of the illustrations in that book¹⁸. There is no doubt that it should be regarded as having been inspired by the latter source and not by the « Josippo ». This view receives direct support from the fact that other narratives from the apocryphal writings are illustrated in this codex.

When we turn to details which occur both in the *midrashim* and among the pseudo-epigraphic writings, the situation again becomes more complicated. We can say definitely that the Book of Jubilees was so well known to the Fathers that it may very well have been through them that the material in it influenced the iconography¹⁹. The situation as regards other writings in this group is more uncertain. We may, for example, mention Weitzmann's analysis of the scene of Joseph in the prison in the Wiener Genesis, in which a woman is standing just behind the jailer. Weitzmann considers that this refers to a legend which says that Potiphar's wife tried to persuade Joseph to gratify her wishes even after he had been thrown into jail²⁰. This theory is certainly correct and the legend is to be found in *Midrash Genesis Rabbah* 87, 10, and in *Sefar ha-Jashar* 44, 77-80. However, the story is also to be found in *The Testament of the Twelve Patriarchs* (*The Testament of Joseph* 8, 5; 9, 4). This is a pseudo-epigraphical work, which probably contains some Christian elements²¹,

14. W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die alspanische Buchmalerei* (Veröff. d. roman. Auslandsinst. d. rhein. Fried. Wilh.-Univ. Bonn 3) Bonn/Leipzig 1922, p. 102.

15. See J. WELLHAUSEN, *Der arabische Josippus* (Abh. d. kön. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl., N.F. 1:4) Berlin 1897, p. 8. J. F. BREITHAUPT, *Josephus Geronides*, Gotha 1707, pp. 74 f.

16. R. H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English etc.*, Oxford 1913, I, pp. 665 ff., 672 ff., 682 ff.

17. Cf. M. WAXMAN, *A History of Jewish Literature I*, New York 1938, p. 15: 'The « Additions to Esther » ... were incorporated at an early time in the Septuagint version of the Book of Esther, and are still found in all Greek versions of the Bible. The old Latin Bible translation followed the Greek, and had these additions inserted in the book proper. But Jerome, in the Vulgate

translation of the Old Testament, relegated them to the end of the book ... and ultimately, they were placed in the Apocrypha.'

18. As regards the complications in this case, see Neuss, *l. c.*, p. 10.

19. H. RÖNSCH, *Das Buch der Jubiläen*, Leipzig 1874, pp. 251 ff. Cf. Charles, *op. cit.*, II, pp. 1 ff.

20. WEITZMANN in Mullus, pp. 407 f.

21. CHARLES, *op. cit.*, II, pp. 282 ff., 346 ff. According to M. Philolenko (*Les interpolations chrétiennes des Testaments des Douze Patriarches et les manuscrits de Qumrân*, Paris 1960), Test. XII is purely Jewish and closely related to the Qumran scrolls. According to A. S. van der Woude (*Die messianischen Vorstellungen der Gemeinde von Qumran*, Assen 1957, p. 215), Test. XII undoubtedly belongs to the Qumran literature but has certain Christian interpolations.

so that the question of a Jewish original for the scene in the Wiener Genesis again becomes a little uncertain.

Finally we must also check the version in the Septuagint, which does not always agree with the Hebrew text or with modern translations, but includes a number of *haggadah* details, though of a minor character in this context. Thus Job's three friends are called *basileis* and *tyrannos*, which is a legendary interpolation and moreover has parallels in the probably Jewish *midrash* called *The Testament of Job*²², which is preserved in Greek and has possibly Essene or Christian elements. Miniatures in which Job's friends are represented as kings and wear royal attire, especially diadems, are very common and are, of course, influenced by the Septuagint. Here we need mention only that in the Bibliothèque Nationale in Paris (gr. 510, fol. 71 v.), which dates from the 9th century²³.

In the preceding pages I have given a rough indication of how different kinds of writings which include *haggadah* material should be assessed as regards analogous details in Christian art. We may, of course, have differing views on a number of details and perhaps the criteria I have proposed here for assessing whether features in Christian iconography are to be regarded as having been inspired by Jewish originals are somewhat too strict. However, to proceed in something like this fashion seems to provide the only possibility of achieving the necessary rigour in our investigations. Yet one reservation can be made. In point of principle Jewish pictorial representations do not necessarily contain legendary details. It is enough in itself that they follow the Bible, although, as matters now stand, we are unable to prove that they are Jewish, unless there is evidence in other respects. Should such evidence come to hand, it would not be beyond the bounds of possibility that a series of illustrations might prove to be Jewish, even though they lacked *haggadah* material or only included, for example, details from apocryphal or pseudo-epigraphical writings or features from the *midrashim* which are also to be found in the works of the Fathers.

Bearing in mind that we are concerned here with a possibility that with new experiments and methods might well prove to be of value, we might consider also examining the material which is Jewish only with certain reservations, i. e. material with features which *may* be Jewish but are *not necessarily* so, to be explicit. Such investigations would extend our knowledge of the material at our disposal, material which may some day be of interest. Only one thing is necessary in this connection, that we candidly state all the existing uncertainty factors, for example, when the literary parallels in the Targums, *midrashim* and the Talmud are to some extent neutralized by the fact that they also appear in the apocryphal and pseudo-epigraphical writings or in the works of the Fathers²⁴. (The examples which follow in this article are not in this categorie.)

In his interesting examination of the Wiener Genesis, Pächt has pointed out that the actual series of pictures does not seem to be adapted to the text in which it now stands, i. e. the Septuagint, but that it goes back to a far earlier period and belongs to a different context, viz. to a textual exposition²⁵. It is clear that Pächt is here thinking of a variant

22. K. KOHLER, *The Testament of Job in Semitic Studies in Memory of Rev. Dr. Alexander Kohut*, Berlin 1897, pp. 304, 326.

23. H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, Pl. 27. The miniature in the Job MS. at Patmos, which is dated at the earliest in the 8th century, is better

preserved. See G. JACOPI, *La miniature dei codici di Patmo in Clara Rhodos 6-7*: III, 1932-33, Pl. 19.

24. NORDSTRÖM, in *Figura*, p. 28.

25. O. PÄCHT, *Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis in Festschrift Karl. M. Swoboda*, Wien/Wiesbaden 1959, pp. 218 ff. Cf. H. L. HEMPEL, *Zum Problem der Anfänge der A.-T. Illustration in Zeitschrift*

with marked *haggadah* elements, i. e. a Targum or a *midrash*. His theory seems to be correct in all essentials, though it needs to be supplemented by the following observation. As I have already pointed out above, the variant concerned here was probably not committed to writing until the 4th century. Thus it was not written down at the time when the Dura paintings were produced. Instead we are here concerned with a tradition which was still oral and which was very likely not allowed to be written, because otherwise it might compete with the ordinary Bible text, which was considered to be verbally inspired and sacred²⁶. The Targums and the *midrashim* were accordingly transmitted orally but with the greatest care, principally in the rabbinic academies, which meant that they could easily be written down, when this was regarded as permissible, i. e. from the 4th century onwards²⁷.

There are, however, a few exceptions to this rule and the question is also quite complicated in other respects. First of all, there are some examples of *haggadah* traditions which were written down at an early date. Among them is the Targum on the Book of Job, which is mentioned in the *Palestinian Talmud*, *Shabbath* XVI, 1 (15c) and the *Babylonian Talmud*, *Shabbath* 115a²⁸. The rabbi who is mentioned in this connection was no other than R. Gamaliel, the teacher of St. Paul, and the Targum was therefore written down as early as the middle of the first century A. D.²⁹. The present Job Targum, however, was compiled considerably later. Furthermore at the beginning of the 3rd century A. D. there were earlier written versions of the present *midrash* on the Psalms, *Midrash Tehillim*. Such a *midrash* is referred to in the *Palestinian Talmud*, *Kilajim* IX, 6 (32b), *Ketuboth* XII, 3 (35a) and *Shabbath* XVI, 1 (15c). Some other relatively early written notes containing *haggadah* material can be traced in the rabbinic texts³⁰.

Otherwise the scholars' theories on this matter are somewhat divergent. The theories which assert most positively that oral tradition can to some extent be linked with the written sources are the most interesting and will be briefly discussed. As regards the oral tradition, S. Lieberman has confined his attention principally to the *Halakha* material, i. e. the rabbinic expositions of the rules and regulations of the Scriptures, which were later collected together, mostly in the Talmud. He points out that there were different kinds of notebooks and that rabbinic sayings and decisions were written down in epistles, in private rolls and on *pinaces*, i. e. codices or single tablets, which could subsequently be bound in a codex. He emphasizes that the use of a notebook shows clearly that the rabbis wrote down the Oral Law for private or unofficial use, and not for publication³¹.

B. Gerhardsson has a similar theory, though he applies it to the rabbis' treatment of the Torah as a whole. (He uses the word « Torah » in its most extensive sense, as a collective designation of the Jews' sacred authoritative tradition in its entirety, including in it not only the Scriptures but also the complementary oral tradition, including the *haggadah* material.) With regard to the oral Torah, he says that it is evident that written notes did

26. On the disputes between the Pharisees and the Sadducees concerning the prohibition against writing down the oral Torah, see B. GERHARDSSON, *Memory and Manuscript: Oral Tradition and Written Transmission in Rabbinic Judaism and Early Christianity* (Acta Sem. Neotest. Upsaliensis 22), Uppsala/Lund 1961, pp. 23 ff., 157 ff.

27. The oral tradition survived long after the codification had taken place. See GERHARDSSON, *op. cit.*, pp. 115, 156.

28. See also *Tosephta*, *Shabbath* XIV, 2 (128).

29. See *The Babylonian Talmud*, ed. I. Epstein (Soncino Talmud), London 1936-52, *Shabbath*, p. 565 and n. 1.

30. W. G. BRAUDE, *The Midrash on Psalms* (Yale Jud. Ser. 13), New Haven 1959, I, pp. XXV ff. H. L. STRACK, *Introduction to the Talmud and Midrash*, New York 1959, pp. 12 ff.

31. S. LIEBERMAN, *Hellenism in Jewish Palestine* (Texts and Studies of the Jew. Theol. Sem. of Am. 18), New York 1950, pp. 203 ff.

in fact exist. They were used in order to facilitate private repetition and to maintain knowledge, although in its decisive public contexts — the teaching of the oral Torah, legal proceedings, preaching, etc. — the oral Torah had to be repeated from memory. The distinction is therefore, according to Gerhardsson, that one part of the Torah is in principle Scripture (Scripture which is read), whilst the other is oral tradition (tradition which is to be repeated). In the former case the written text is official and plays a primary part; in the other, such notes as may exist are of a private nature and play a subsidiary part³².

As I mentioned above, these two scholars pay unusually great attention to the possibility that there may have been written material connected with the oral tradition. Nevertheless they consider that this material was only of a private, and never of an official character. In this case it naturally seems rather improbable that anyone would be interested in illustrating it.

If a Jewish art of illumination existed at so early a date as to provide a possible source for the Dura paintings, the question is how such illustrations should be judged when they contain *haggadah* elements. We might perhaps imagine that they were some sort of pictorial commentary on the text which they illustrated. It is probable that this text was principally the Septuagint³³, though other possibilities cannot be excluded. (At least theoretically, the Hebrew text and other early material, such as the Job Targum and the *midrash* on the Psalms, might also be concerned.) If in a Septuagint text we have a series of pictures with *haggadah* elements, we need not, from this point of view, assume that the pictures have been moved there from some other text, to which they originally belonged. A sufficient explanation would be that these pictures provided the Septuagint text with a commentary containing *haggadah* details which were rooted in the oral tradition. The readers were so familiar with this tradition that, for them, the pictures contained nothing but what was well known.

This theory is to be regarded as a working hypothesis, which tries to relate the theory of an early Jewish art of illumination to the present state of knowledge as regards the writing down of the *haggadah* tradition. Should some new information come to light, making it likely that this tradition was officially written down as early as 200 A. D. or earlier, then there is obviously also the possibility that some manuscripts were provided with illustrations. In that case we might also imagine that these influenced the Dura paintings and furthermore that through copying they could have been removed from their original contexts and by and by inserted in the Wiener Genesis, for example.

Thus we know enough about Jewish art in late antiquity to venture to assume (as a hypothesis) the existence of a vanished art of illumination. Since we have no further details on this subject, we have to keep several avenues open, as regards the nature of the illustrations. They were not necessarily always associated with some portion of text. There may also have been quite independent series of pictures, with only a short commentary on the persons or events depicted or possibly no text at all³⁴. These series of pictures may have been put together either from predominantly religious viewpoints or have been of a more historical character. In the latter case they would have corresponded closely to the *res gestae*, the representations in the antique world of important events and exploits, such as the reliefs on Trajan's Column. The most important thing about this hypothesis is that it permits us to

32. GERHARDSSON, *op. cit.*, pp. 21, 29.

33. For the complicated problems concerning the Septuagint, see P. E. KAHLE, *The Cairo Geniza*, 2nd ed., Oxford 1959, *passim*.

34. In this connection I would like to thank Professor Grabar for a fruitful discussion.

assume the existence of early *haggadah* illustrations. They must have been inspired by the oral tradition and were not incorporated into any already existing text. Thus the in many ways well-founded theories of Pächt and Hempel as to the existence of an early *haggadah* pictorial art could be accepted without necessarily coming into collision with the present viewpoint of scholarship on the codification of the *haggadah* material.

We should proceed in a similar manner as regards the question of where the centre of this art of illumination was. Alexandria has long been favoured because of its high and learned culture and its importance in connection with the production of the Septuagint. In view of the present state of our knowledge this centre should be supplemented by another. Bearing in mind the Dura synagogue and the floor mosaics in Palestine, we have to reckon Syria, Mesopotamia and Palestine as a separate artistic region, which could also have contained a centre of the art of illumination³⁵, along with Alexandria. In this very area literature containing *haggadah* material was written down at an early date, for example, the Job Targum and the *midrash* on the Psalms before 300 A. D. and the other Targums, *Midrash Genesis Rabbah*, the Babylonian Talmud and the Palestinian Talmud after 300 A. D. The oral tradition also arose at the rabbinic academies in this region, both in Palestine (after the destruction of Jerusalem, first Jabneh, then Usha and later Sepphoris) and in Mesopotamia (Sura and Pumbeditha).

In the following pages some Jewish elements in Byzantine and Catalan pictorial art will be analyzed, primarily with the help of the rabbinic literature. In some cases parallels from medieval Jewish art will be quoted, in these instances from a somewhat later period than the Christian examples. The latter method may have a certain value if we are clear as to its limitations. That it is used at all here is owing to the fact that in recent years it has become increasingly clear that at any rate medieval Jewish illumination has very old traditions³⁶ and to some extent goes back to the Jewish art of late antiquity in Palestine and other parts of the Near East³⁷.

The earliest of these Jewish parallels is a manuscript in the Schocken Library at Jerusalem. It is dated about 1300, was produced in Germany or France and includes the parts of the Old Testament that were read in the synagogue³⁸. Only the front flyleaf is illustrated and has 46 medallions, the first showing the Fall and the last Balaam and the angel in Num. 22. The other manuscript is the Hispano-Jewish Alba Bible in the Palacio Liria in Madrid. It is dated 1422-33, but the latter year is somewhat uncertain. The text consists of a comparatively independent translation into Castilian Spanish and was made by Rabbi Moses Arragel in the little town of Maqueda, south-west of Madrid. He evidently supervised the artists, who were probably Christians, and in this way a large amount of *midrash* material was introduced into the miniatures³⁹.

35. HEMPEL, *op. cit.*, p. 121.

36. In the Gothic period also there are some cases of Jewish models being copied in Christian illuminations. See NORDSTRÖM, *The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript at Madrid* (Bibl. Nac., Cod. Res. 199) in *Horae Soederblomianae* VI, Lund 1964, pp. 54 ff.

37. C. ROTH, *Jewish Antecedents of Christian Art* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, pp. 24 ff. H. ROSENAU, *Textual Gleanings on*

Jewish Art in *Cahiers archéologiques* XIII, 1962, pp. 39 ff.

38. J. LEVEEN, *The Hebrew Bible in Art* (Schweich Lectures 1939), London 1944, pp. 86 f. C. Roth, *Jewish Art*, London 1961, colour plate facing p. 399.

39. *Bible (Old Testament)* translated from the Hebrew into Castilian by Rabbi Moses Arragel of Guadalfajara (1422-33?) and published by the Duke of Berwick and Alba (The Roxburghe Club), 1-2, Madrid 1918-21.

A. BYZANTINE ART

Jacob's Dream at Bethel (Gen. 28, 10 ff.)

The twenty-eighth chapter of Genesis tells of Jacob's journey from his father's house to the house of Laban at Paddan-aram (or Haran). As an introduction to the narrative of his dream, when he spent the night in Bethel, it is mentioned in v. 11 that he took one of the stones on the ground to use as a pillow, when he lay down to sleep.

In pictorial art Jacob is usually shown lying down with a single large stone under his head, but there are some interesting exceptions, which will be discussed here⁴⁰. One of them is a relief on the altar frontal in Salerno Cathedral, the so-called Paliotto, presumably from the 11th century⁴¹. Here Jacob is resting his head on four stones which have been piled on top of one another against a pillar which separates the scene from the next scene on the relief (Fig. 3). Another exception is to be found in Aelfric's Anglo-Saxon paraphrase of the Pentateuch and the Book of Joshua, dating from the second quarter of the 11th century (Br. Mus. Cotton Claud. B. IV, fol. 43 v.) (Fig. 4). As F. Wormald has pointed out, these illustrations derive directly or indirectly from an Early Christian manuscript of high class⁴². Here too Jacob is resting his head against four stones which are piled on one another and are leaning against the frame of the picture, just as in the reproduction at Salerno. A further example occurs in one of the nave mosaics in Monreale Cathedral, which date from the end of the 1180s⁴³. Here Jacob is resting his head on three stones or, more exactly, against a stone with three sections (Fig. 5)⁴⁴. By themselves, these examples showing several stones could, of course, be explained as pure coincidences, though I must say that a single stone would seem more obvious and natural. But when it appears that in Jewish legend there are versions of this story that mention three and four stones, the interesting possibility emerges that the iconography we are discussing was ultimately inspired from this source.

Jacob's journey to the house of Laban and his dream in Bethel are among the stories in Genesis which have been most amply embellished in the legend literature. Thus the *Targum Pseudo-Jonathan* narrates that five miracles came to pass for Jacob after he left his father's house in Beersheba. The second of these, according to v. 10, was that Jacob took four stones for a pillow and that these were turned into a single stone. *Midrash Genesis Rabbah* 68-11 also relates that several miracles were performed but here the number is not four but alternatively twelve, three and two, each number having its own particular significance:

And he took of the stones of the place (XXVIII, 11)

R. Judah said: He took twelve stones, saying: «The Holy One, blessed be He, has decreed that twelve tribes should spring forth. Now neither Abraham nor Isaac has produced

40. The present author has dealt with this problem briefly in the *Programme of the Xth Byz. Congress*, Istanbul 1955, and in *Some Jewish Legends in Byzantine Art* in *Byzantion* 25-27, 1958, p. 490.

41. See A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit* 4, Berlin 1926, Nr. 126.

42. F. WORMALD, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London 1952, pp. 39 f., 67.

43. Cf. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pp. 112 ff.

44. The idea that there are 12 stones in the corresponding scene in the Ashburnham Pentateuch is probably a mistake. Cf. HEMPEL, *op. cit.*, p. 127.

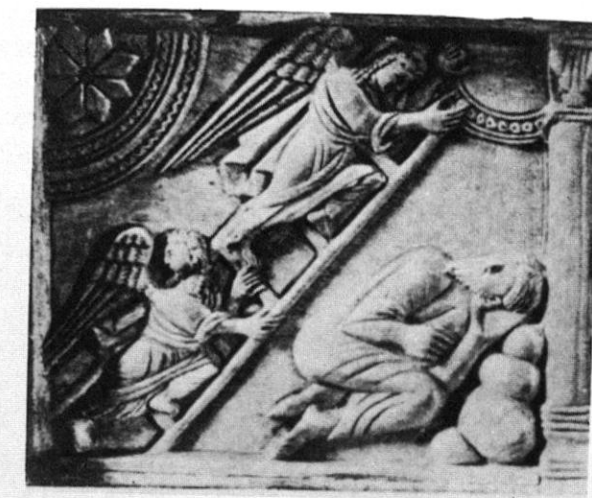


FIG. 3. — Above right Salerno, Cathedral. The Paliotto. Jacob's Dream.

FIG. 4. — Above left London, Br. Mus. Cotton Claud. B. IV, fol. 43 v. Jacob's Dream.

FIG. 5. — Below Monreale, Cathedral. Jacob's Dream.

them. If these twelve stones cleave to one another, then I know that I will produce the twelve tribes». When therefore the twelve stones united, he knew that he was to produce the twelve tribes. R. Nehemiah said: He took three stones, saying: «The Holy One, blessed be He, united His name with Abraham; with Isaac too He united His name. If these three stones become joined, then I am assured that God's name will be united with me too». And when they did thus join, he knew that God would unite His name with him. The Rabbis said: (He took) the least number that «stones» can connote, viz. two, saying: «From Abraham there came forth Ishmael and the children of Keturah; from Isaac there came forth Esau. As for me, if these two stones join, I will be assured that nought worthless will come forth from me»⁴⁵.

The reason for the speculations on the number of stones is that the Bible account first gives an indefinite number but later limits it to a single stone. Thus, according to v. 11, the number is indefinite: «And he took of (not *one* of) the stones of the place». This indefinite number is to be found in all the best texts, both the Hebrew, the Septuagint and the Vulgate: the Vulgate, for example, has *tulit de lapidibus*. On the other hand, v. 18 says that Jacob took the stone which he had used as a pillow and set it up as a pillar. Thus only one stone was involved (*tulit lapidem* [Vulgate]). We may compare this with the paraphrase in *Targum Jerushalmi*, v. 10, another passage in which an indefinite number of stones is combined into a single stone:

The third sign: the stones which Jacob our father had taken in the evening, and set as the resting-place of his head, when he had risen in the morning he found all had become one stone; and that is the stone which he set up in the first covenant, pouring oil upon the top of it⁴⁶.

As a rule it has naturally been taken for granted in Bible translations and illustrations



FIG. 6. — Madrid, Palacio Liria. The Alba Bible, fol. 43 v. Jacob's Dream.



FIG. 7. — Vat. Barb. gr. 372, fol. 179 r. The Story of Joseph.

by Jewish number symbolism⁴⁸. This strengthens the probability that the Byzantine reproductions were also influenced by the same legend, i. e. that in the last resort they derive from Jewish originals. Moreover the Alba Bible may help us to understand the rabbinical view of the matter. What may appear supersubtle to us had for them a deep symbolic significance and was therefore considered worthy of illustration.

Joseph and Judah (Gen. 44 and Ps. 104 [105])

In Psalm 104 (105), 16-22, Joseph's degradation and exaltation in Egypt are described. This passage is illustrated in a very singular manner in some Byzantine psalters containing marginal miniatures, viz. the Barberini Psalter (Vat. Barb. gr. 372, fol. 179 r.) (Fig. 7), Paris, Bibl. Nat. gr. 20, fol. 13 v.⁴⁹ (both dating from the 11th century) and the Theodore

Jacob's pillow. However, the state of affairs here would seem rather to have been the reverse, since none of the altars which are represented on the mosaics in Monreale Cathedral and the Capella Palatine have this appearance⁴⁷. Jacob's altar is so different from the others that the reason can hardly be other than that (on the original pattern, of course) the artist wished to emphasize the three stones beneath Jacob's head and let the shape of the altar be determined by that of the stones.

To scholars who work on rabbinic exegesis, it is at once clear that we have in fact to do with influence from Jewish legends. To other scholars, the points of agreement with the *midrashim* may appear to be purely fortuitous. The Jewish number symbolism may also seem supersubtle and for this reason hardly likely to have influenced iconography. However, the legend is illustrated in the Alba Bible (Fig. 6). Jacob has three stones beneath his head and the commentary discusses the number symbolism in connection with the rabbinical exegesis on this point. Consequently it is quite certain that the Alba Bible miniature was influenced

Psalter of 1066 in London (Brit. Mus. Add. 19.352, fol. 141 r.). On the two latter miniatures the paint has unfortunately flaked off. In all three cases Joseph is sitting on a throne or a throne-like seat and is wearing the clothes of a nobleman. In the Barberini Psalter he is wearing a long red tunic, a purple cloak and cap, all of which have ornaments of gold. This is Joseph's garb as viceroy of Egypt, as is clear from the fact that on fol. 179 v. Pharaoh is dressed in the same fashion, although with richer gold ornaments and with his cap set with pearls and rubies. In this Psalter Judah is dressed in a short red tunic with a golden hem. He wears a blue scarf and carries a large sword in a gold sheath on a strap slung over his shoulder. His name is written above him, whilst Joseph's name is on the right, out in the margin.

Both men are making the *orator* gesture with the right hand and there is no doubt that the scene represents Judah making his great speech (Gen. 44, 18-34), after Joseph had threa-



FIG. 8. — Jerusalem, Schocken Library, Bible. The Story of Joseph.

tened to make Benjamin his slave, since the silver cup had been found in his sack. It is strange that Judah should wear a sword, since otherwise the brothers are not usually represented armed. This detail has in all probability been inspired by the rabbinic editing of Judah's speech, which in several versions is marked by open aggressiveness, while in the Bible text it is rather appealing or suppliant. I shall quote only one rabbinic text here, the *Targum Jerushalmi*, Gen. 44:18, which in Etheridge's translation says:

And Jehuda came near him, and said, ... For if I draw my sword from within its sheath, I would not return it ... till I had made all Mizraim desolate of inhabitants, beginning with thyself, and ending with Pharaoh thy lord, were it not against the will of my father⁵⁰.

Parallels, with a large number of variations in relation to this Targum text, are to be found in several places in the rabbinic literature, *inter alia*, in *Midrash Genesis Rabbah* 93:6, *Midrash Tanhuma*, *Wayyiggash* 5, *Sefar ha-Yashar* 54:8 and Rashi on Gen. 44:18.

In medieval Jewish art there is a remarkably good parallel to these three Psalter miniatures on the front flyleaf of the manuscript in the Schocken Library in Jerusalem, in which

47. DEMUS, *op. cit.*, Pl. 36, 98 A, 101, 105.

48. *Bible etc. by Rabbi Moses I*, p. 140, n. 382.

49. OMONT, *op. cit.*, Pl. 75.

50. ETHERIDGE, *op. cit.* (Mizraim = Egypt.)

several of the medallions depict episodes from the story of Joseph. In one of them (Fig. 8) Joseph is shown holding Benjamin by the wrist, while Judah is making the *orator* gesture with his left hand and grasping the hilt of a large sword in his right hand. It is true that the medallion has no text but from its position in the series there is no doubt about the identity of the persons depicted⁵¹. The appearance of the sword, of course, makes the rabbinic background quite clear, while Benjamin's presence, so to speak, indicates the subject of Judah's speech and thereby adds a detail over and above those in the Psalter miniatures. However, the miniatures give the names of the persons, a very important detail in so unspecific an iconography.

The rabbinic iconography of the Schocken medallion is quite natural in its context. On the other hand, the subject and iconography of the three Psalter miniatures are harder to understand. However, in an analogous case, the Pantocrator Psalter at Mount Athos, Weitzmann has explained the occurrence of scenes from Genesis and Exodus (not in this case influenced by *midrashim*) in illustrations to Psalm 104 (105) in the following way. Since Abraham and Moses are named in this psalm, the illustrator consulted an illustrated Pentateuch or Octateuch and adopted scenes from it, in spite of the fact that the subjects — the sacrifice of Isaac and the rain of manna in the wilderness, for example — are not referred to in the Pantocrator Psalter. Thus, according to Weitzmann, the scenes are not really psalter illustrations but belong to the Pentateuch or Octateuch. This Pentateuch or Octateuch would, however, have been of a different character from those still extant today, which have a different iconography in the scenes⁵².

This hypothesis of Weitzmann's might very well apply also to the miniatures under discussion. The course of events might have been as follows. In immediate connection with the miniature of Joseph and Judah, two of the psalters contain a picture of two oxen drawing a cart full of people. The illustration in the Barberini Psalter is well preserved (Fig. 7), while in the British Museum miniature the paint has flaked off. As the name of Joseph forms the superscription in the Barberini Psalter, there is no doubt that the picture refers to v. 23: « Then Israel came into Egypt; Jacob sojourned in the land of Ham ». If, in making the illustrations, the artist had referred to a Pentateuch or Octateuch and borrowed from it the picture of the migration of Jacob and his sons to Egypt (Gen. 46), he might have found, in the illuminations which preceded this picture, the *midrash*-inspired illustration of Judah's speech in Gen. 44 and included this picture too, especially as the story of Joseph is also narrated in Ps. 104 (105). The psalter miniatures substantiate Weitzmann's thesis that this Pentateuch or Octateuch was of a different type from those still extant today. The latter have no picture of Judah with the sword. As this representation in the three Psalters to all appearances derives from an early Jewish original, it may also serve to verify that the picture series to which it belonged, possibly in an Octateuch, was also of Jewish origin.

The Anointing of David (1 Sam. 16, 13 and the Psalms)

Among the many illuminated manuscripts of high quality at the monasteries on Mount Athos is the Vatopedi Psalter 761, dated 1088. It has a series of scenes from the life of

51. In the following medallion, i.e. that on the left, since we are concerned with Jewish art, we see how

Joseph makes himself known to his brothers, an event which takes place immediately after Judah's speech.

52. WEITZMANN in *Münchener Jahrb.*, pp. 109 f.

David on fol. 11 v. to 14 v., principally inspired by the First Book of Samuel but at the same time evidently deriving also from the Psalms. Weitzmann has discussed these miniatures and, as regards the anointing of David on fol. 12 r. (Fig. 9), has pointed out a detail which would not seem to have been completely explained before. In this scene Samuel and David are on the extreme left and David's brothers on the right. On this Weitzmann remarks:

Behind them, in a second row, stand the white-bearded Jesse and a woman with a veil over her head, who is surely meant to represent his wife, although the biblical text does not mention her in this context. There is no parallel scene known to me in which David's mother attends the anointing⁵³.

Gutmann has briefly touched upon this problem and referred to a legend which relates that Jesse fell in love with one of his bondwomen. When his wife noticed his, she dressed herself

up as this bondwoman. The fruit of this liaison was David, who was assumed to be the son of the bondwoman, while in reality his mother was Jesse's wife. She revealed the true state of affairs when David was anointed by Samuel⁵⁴.

It may be added that Jesse's wife is mentioned in another passage in connection with David's anointing. This is in the Targum to Psalm 118, which alludes in particular to David's anointing. For the sake of simplicity I here use Walton's translation into Latin. The end of the Targum is constructed like an antiphon, in which the builders (*aedificatores*, v. 22), the sons of Jesse (*filiis Issai*), and David and Samuel speak. Jesse and his wife (*uxor ejus*) also take part here. In the Targum v. 25 (« Save us, we beseech thee, O Lord! O Lord, we beseech thee, give us success! ») takes the following form: « Obsecramus te Domine (confer salutem) nunc, dixerunt aedificatores: obsecramus te Domine prosperare nunc, dixerunt Issai et uxor ejus »⁵⁵.

It is possible that one of these two rabbinic expositions may have influenced the iconography of the miniature. But we cannot exclude the possibility that the copyist's pattern for Jesse's wife was the personification which is so common in these scenes and which Buchtal has discussed in detail⁵⁶.

53. K. WEITZMANN, *The Psalter Vatopedi 761 in The Journal of the Walters Art Gallery* X, 1947, p. 24.

54. J. GUTMANN, *Jewish Elements in the Paris Psalter in Marsyas* 6, 1954, pp. 46, 48, n. 57. (Gutmann, p. 44, was the first to note the part played by the angel



FIG. 9. — Athos, Vatopedi 761, fol. 12 r. The Anointing of David.

Cervihel in David's fight with Goliath. Cf. NORDSTRÖM in *Byzantion*, pp. 495 ff.).

55. See B. WALTON, *Biblia Sacra Polyglotta* III, London 1657, Ps. 118.

56. H. BUCHTAL, *The Miniatures of the Paris Psalter* (Studies of the Warburg Institute 2), London 1938, pp. 18 ff.

Psalm 39 (40)

In an article in *Byzantion* the author has shown that two miniatures in Vat. gr. 752, a Psalter dating from 1059 in which Nathan and Isaiah are portrayed, may have been inspired by the *midrash* to the Psalms, *Midrash Tehillim*. From the text of the Psalms and from the works of the Christian commentators, there seems to be no warrant for the appearance of Nathan and Isaiah in the miniatures⁵⁷.



FIG. 10. — Vat. gr. 752, fol. 134 r. Isaiah and Daniel.

There is a further example in Vat. gr. 752, on fol. 134 r. (Fig. 10), a miniature illustrating Ps. 39 (40), v. 3⁵⁸, and this also concerns Isaiah. The text of v. 3 reads:

He drew me up from the desolate pit,
out of the miry bog
and set my feet on a rock
making my steps secure.

De Wald describes the miniature as follows:

This miniature is interesting, as showing how the writings of the commentators influenced the illustrator. Theodoret in his commentary on the title says that some commentators have considered this psalm as referring to Jeremiah, and others to Daniel, because both were

57. NORDSTRÖM in *Byzantion*, pp. 499 ff.

58. V. 2 in the English Bible.

delivered from the « pit » mentioned in verse 3: « He brought me up also out of a horrible pit ».

In the miniature the prophets Isaiah (!) and Daniel are standing *orant* fashion within a pit, and, according to the inscription, are addressing David, who stands at the right with the words which are taken from Pseudo-Athanasius' commentary on « And he heard my cry » (verse 2). The inscription has obviously confused Jeremiah and Isaiah. Jeremiah was thrown into a pit and delivered out of it; Isaiah was martyred by being sawed in two⁵⁹.

De Wald is thus of the opinion that the names of Jeremiah and Isaiah have been confused in the inscription. If we turn to the *Midrash Tehillim*, however, we find that it is quite natural that Isaiah in particular should have been portrayed in this connection. In the commentary on v. 3, with which we are principally concerned here, there are several quotations from the Psalms but only one from elsewhere in the Bible, viz. from Isaiah 33:16. The train of thought leading up to the Isaiah quotation is given in the following summary of the commentary:

He brought me also out of the tumultuous pit, out of the miry clay (Ps. 40:3). But did David ever go down into a pit or into mire? This is what David meant: I was already on the way that leads to Gehenna, which is called the tumultuous pit and the miry clay, but I prayed and waited for the reward of my worship, and won it, for the Holy One, blessed be He, did not suffer me to sink into Gehenna, ... He also made me know in what way I ought to walk, ... Nay more: He lifted me up into a high place, as it is written *He set my foot upon a rock. He established my goings* (Ps. 40:3); by *rock* is clearly meant a very high and lofty place, as it is said *He shall dwell on high; his place of defence shall be the fortresses of rocks* (Is. 33:16). Hence David said: *He set my foot upon a rock*⁶⁰.

Thus the two prophets in the miniature have completely different relationships to the pit. Daniel has actually been into a pit, the pit of lions, but Isaiah is portrayed as the prophet who is quoted in the *midrash* as regards the rescue of David, the Psalmist, from Gehenna, which is also called a pit. Isaiah represents primarily the latter half of v. 3.

There is another reason for asserting the unlikelihood of any confusion between the names of Isaiah and Jeremiah. Iconographically speaking, there is no doubt that it is Isaiah and we could easily have recognized him even without the name. The long narrow face with the long, smooth, white hair and the equally white beard is characteristic of the Byzantine representations of Isaiah and even recurs in the same manuscript (Vat. gr. 752, fol. 469 r.)⁶¹. There could have been confusion only if the copyist had mistakenly depicted both the figure and the name of Isaiah. Such a possibility cannot be wholly excluded but seems extremely unlikely.

As the text in the miniature came from Athanasius' commentary on v. 2, it should be mentioned that *Midrash Tehillim* begins its commentary on vv. 1-2 with a quotation from Is. 25:9 and that two further quotations from Isaiah occur in the commentary. There are in addition a quotation from Jer. 8:20 and one from Zech. 9:12.

59. E. DE WALD, *Vaticanus graecus 752* (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint III: 2), Princeton 1942, p. 19.

60. *The Midrash on Psalms*, Ps. 40.

61. DE WALD, *op. cit.*, Pl. LV. On fol. 445 v. (Pl. LI) Isaiah has quite a different appearance. However, this picture differs from the usual Isaiah iconography.

It seems probable that Isaiah was included in the miniature as a reminiscence, preserved as a result of faithful copying, of some Jewish psalter with illustrations influenced by *midrashim*.

B. CATALAN ART

I have pointed out in another connection two rabbinic elements in the miniature showing the prophet Jonah in the famous manuscript of the Bible which was once owned by the monastery (now in ruins) of Sant Pere de Roda in the present town of Rosas in north-eastern Spain. The manuscript is now in the Bibliothèque Nationale in Paris and is divided up into four volumes. The Jonah miniature is in the third volume (lat. 6, III, fol. 83 r.)⁶². In the scene in which Jonah is thrown overboard, he and the men in the boat form a total of seven persons (Fig. 11). According to *Pirke de Rabbi Eliezer* and *Midrash Jonah*, there were 70 persons on board the ship, i. e. the same as the number of known peoples. The seven men in the miniature must certainly represent these 70 peoples. Thus the ship symbolizes the earth and all its peoples, which can be saved only by a Jew (here Jonah) sacrificing his life. This train of thought is typical of the Jewish Messiah ideology and can, of course, easily be linked with the sacrificial death of Christ. Furthermore Jonah is shown clothed and with a head of hair when he is thrown into the sea, whereas he is naked and bald when he is vomited out. According to *Midrash Jonah*, this was owing to the great heat in the belly of the great fish⁶³. A further influence from this *midrash* may be mentioned and concerns the scene in which the king of Nineveh (Jonah 3:6) arose from his throne, removed his robe and covered himself with sackcloth and sat in ashes. In the picture he has risen from his throne and taken off his crown, a token of sorrow which is reported in particular in *Midrash Jonah*.

62. NORDSTRÖM in *Byzantion*, pp. 501 ff., Pl. 8. Cf. NEUSS, *l. c.*, pp. 95 f., Fig. 108.
63. NORDSTRÖM, *op. cit.*, pp. 502 ff.

In the following section some further rabbinic elements in the great Catalan Bibles of the 11th century will be discussed. Besides the Roda Bible, we shall be concerned in this connection with Vat. lat. 5729, which, as Neuss has pointed out, was executed at the well-known monastery of Santa Maria de Ripoll in the Pyrenees north of Barcelona⁶⁴.

Eliezer and Rebecca (Gen. 24)

The twenty-fourth chapter of Genesis, verse 1 ff., relates that Abraham sent his servant to his own country to find a wife there for Isaac. The servant departed with 10 camels and made them kneel down at a well outside the city of Nahor (v. 10). There he called upon the Lord and prayed that, if he asked one of the girls who came to fetch water for a drink and she not only answered yes but also offered to water his camels, then that girl should be the one to be chosen as Isaac's wife (v. 12 ff.).

This story is a rewarding one to illustrate, partly on account of the concrete details, amongst which the camels usually play a prominent part, as in the Wiener Genesis⁶⁵ and the Octateuchs⁶⁶ and in the mosaics in the Capella Palatina in Palermo and in the Cathedral of Monreale⁶⁷. In the Ripoll Bible (Vat. lat. 5729) the story is illustrated on fol. 6 v. in two episodes at the top on the left (Fig. 12). They differ completely from the usual iconography, which, in spite of a good many variations, is represented in all the previous examples. On the extreme left is Rebecca with the water jar on her shoulder beside the well, here represented by water gushing from an animal head, which is a Hispano-Arabic feature, quite common in Catalan Biblical illustrations⁶⁸. Close beside her is the servant and on his right the water mounts up in waves which almost hide the camels, which have knelt down, so that we can only just see their heads. Above them, Rebecca and the servant appear again and she has just handed him the water jar, i. e. given him to drink.

This picture contains two details which were inspired by rabbinical exegesis and which form the real signs that Rebecca was the woman chosen by the Lord to be Isaac's wife. In the left-hand part of the picture the servant is holding a staff in his right hand, while his left hand is round the neck of a dog, which is not mentioned in Gen. 24. The position of the dog is somewhat indefinite, but it is sitting fairly high up, just above the head of a camel. Its attention seems to be directed to Rebecca rather than to the servant and its mouth is half open. It is depicted in a particularly vivid manner and is distinctly emphasized in the composition of the picture, especially in comparison with the camels, which are completely masked by the mass of water, except for their heads. There would seem to be no doubt that the artist wished to direct the spectator's attention in this way to the dog, while showing that the camels were being watered. Thus it is the dog which is important, not the camels, which would otherwise so easily have attracted attention and which must therefore be given as little prominence as possible. The explanation of this must be in the com-

64. NEUSS, *op. cit.*, pp. 10 ff. For a scene from the Books of the Maccabees in Vat. lat. 5729, see H. STERN, *Quelques problèmes d'iconographie paléochrétienne et juive* in *Cahiers archéologiques* XII, 1962, p. 108.

65. H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Wien 1931, Pl. 12 ff.

66. GERSTINGER, *op. cit.*, Fig. 61-64.

67. DEMUS, *op. cit.*, Pl. 35 A, 106.

68. Cf. NEUSS, *op. cit.*, Fig. 91-93.

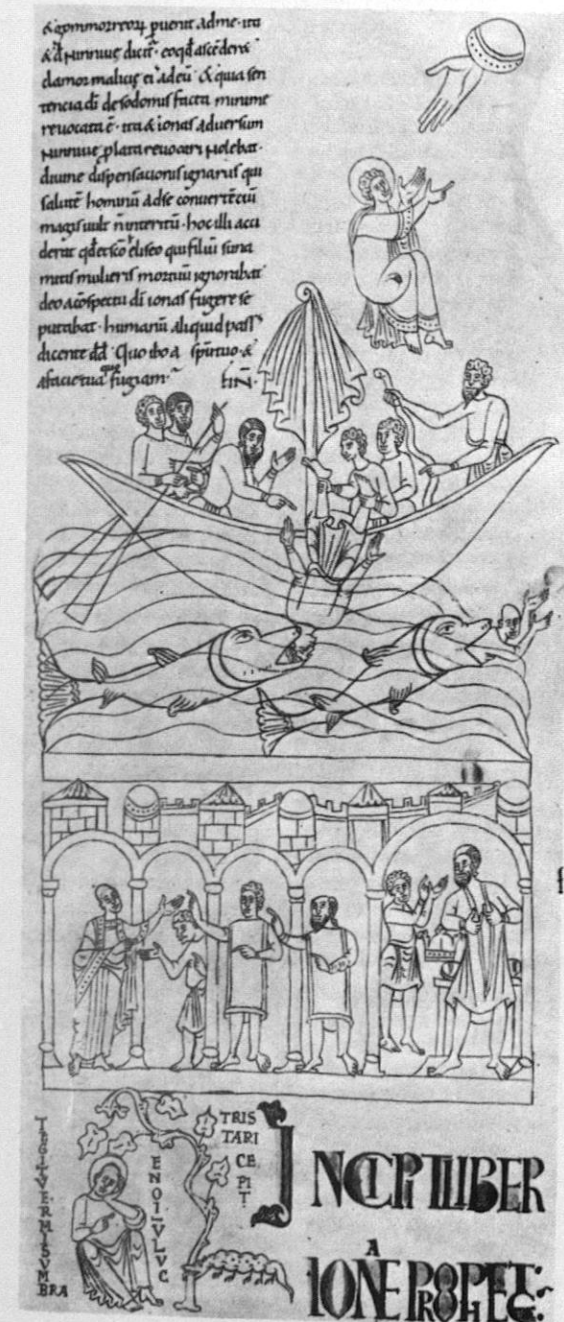


FIG. 11. — Paris, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 83 r. The Story of Jonah.



FIG. 12. — Vat. lat. 5729, fol. 6 v. Eliezer and Rebekah.

mentary on this story which is to be found in *Midrash Genesis Rabbah* 59, which, in Wünsche's German translation, reads briefly and directly as follows:

R. Huna sagte: Wer auszieht, um ein Weib zu nehmen und es bellen die Hunde, horche, was sie sprechen, um den Ausgang seines Vorhabens zu erfahren, so auch hier⁶⁹.

We are accordingly concerned with an influence from one of the most important *midrashim*, in which moreover the servant is called Eliezer, which is his usual name in rabbinic literature. Thus the interpretation is that the barking of the dog tells Eliezer that the woman who is approaching is the right one. We may note in this connection that here Eliezer is not turning towards Rebecca but is adopting a more indeterminate, as it were, a listening attitude.

The well is also inspired by the commentary in *Midrash Genesis Rabbah*. It is there identified with the well in the wilderness (Num. 21:17) or, more exactly, with the rabbis' expositions of this well, which they call Miriam's well. It is mentioned in several places but especially in the *Targum Pseudo-Jonathan in loc.*, which says that the water in the well rose and gave the Israelites to drink, each one at the entry to his tent. One of the best-known paintings at Dura-Europos contains these ideas, at least in substance⁷⁰. There is thus an analogy as regards Rebecca, i. e. in the manner in which the waters of the well rose when they saw her. This is the decisive sign for the servant, as is particularly clear from Rashi's *Commentary on the Pentateuch*, which is only a few decades later than the Ripoll Bible. In his exposition of Gen. 24:17 Rashi has included a short summary of the contents of *Midrash Rabba*, which in S. Bamberger's German translation reads:

Da lief der Knecht ihr entgegen, weil er sah, dass das Wasser zu ihr emporstieg⁷¹.

69. A. WÜNSCHE, *Der Midrasch Bereschit Rabba*, Leipzig 1881.

70. GRABAR in *Rev. de l'hist. des rel.* 1941, pp. 190 ff. Kraeling, *l. c.*, pp. 122 ff. Cf. NORDSTRÖM in *Orien-*

talia Suecana, pp. 98 ff.

71. S. BAMBERGER, *Raschis Pentateuchkommentar*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1935. This is not as strongly emphasized in *Midrash Genesis Rabbah* 60:5.

The two signs in Gen. 24:14 and 18 f., that Rebecca would give the servant to drink and in addition water his camels, were thus supplemented in the miniature by two signs from the rabbinical tradition, that the dog gave Eliezer a sign concerning Rebecca and that the water in the well rose to meet her. Consequently the water has two functions in addition to those in Gen. 24. It hides the bodies of the camels, so that the dog's predominance is not jeopardized, and it rises up towards Rebecca to emphasize her importance.

The scene on the extreme right, according to Neuss, represents Eliezer being blessed before he departs with Rebecca, a scene which is not mentioned in Gen. 24⁷². The fact is probably that the man who «blesses» is Eliezer himself, who in that case would be making an *orator* gesture, while trying to persuade Betuel and Rebecca's mother to let her go without delay (v. 54 ff.). That the conversation concerns Rebecca is clear from her mother's gesture with the extended forefinger of her left hand towards the seated Rebecca. To be sure, it is not so easy to distinguish between Eliezer and Betuel, but, if we study their respective coiffures, it is obvious that the man on the extreme right has a special style, with the right-hand part of his forehead bald. The other three personages all have, on the whole, one and the same coiffure and the two on the right in particular are very much alike. The one on the left is certainly Eliezer and he is therefore also the one making the *orator* gesture.

The Feasts of Belshazzar and Ahasuerus (Dan. 5 and Est. 1)

The fifth chapter of the Book of Daniel relates that Belshazzar made a great feast and that he used as drinking vessels on this occasion the vessels of gold and silver which his father Nebuchadnezzar had taken from the Temple in Jerusalem. At the feast a human hand appeared and wrote on the palace wall (v. 5). The king was very frightened and at all costs wanted the writing read and interpreted (v. 7). It was found that Daniel was the only man in the whole kingdom who could read the writing (MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN, v. 25) and also interpret it (v. 26 ff.) and his interpretation was that Belshazzar's days as king were numbered.

In the Roda Bible (Paris, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 66 r. Belshazzar's feast is reproduced in a very unusual way (Fig. 13). The palace is indicated by a large number of turrets at the top, many of them with cupolas. The banqueting hall itself is represented as a vaulted room with a sigma-shaped table⁷³. At this table sit the king, the queen, the concubines and the lords (v. 2 ff.). Immediately to the right of the queen's crown is seen the hand writing the message (v. 5). On the extreme right stands Daniel with a halo about his head, pointing to the hand. He is interpreting the writing for the king, who is not eating or drinking but has brought his left hand up to his chin in a gesture of consternation, while his attention is directed to the writing hand. Just in front of David stands a herm-like idol on a pillar, clearly representing the idols which they praised whilst they drank from the sacred vessels (v. 4). Several of the men at the table are drinking straight out of long-necked wine bottles. On the table are knives, bones, round loaves, a small chalice with a base and a bowl without a base. There is also a large, fairly shallow bowl with a high base and this stands right in front of the king. In this bowl lies an animal with horns, a beard and a

72. NEUSS, *op. cit.*, p. 44.

73. *Id.*, p. 91.

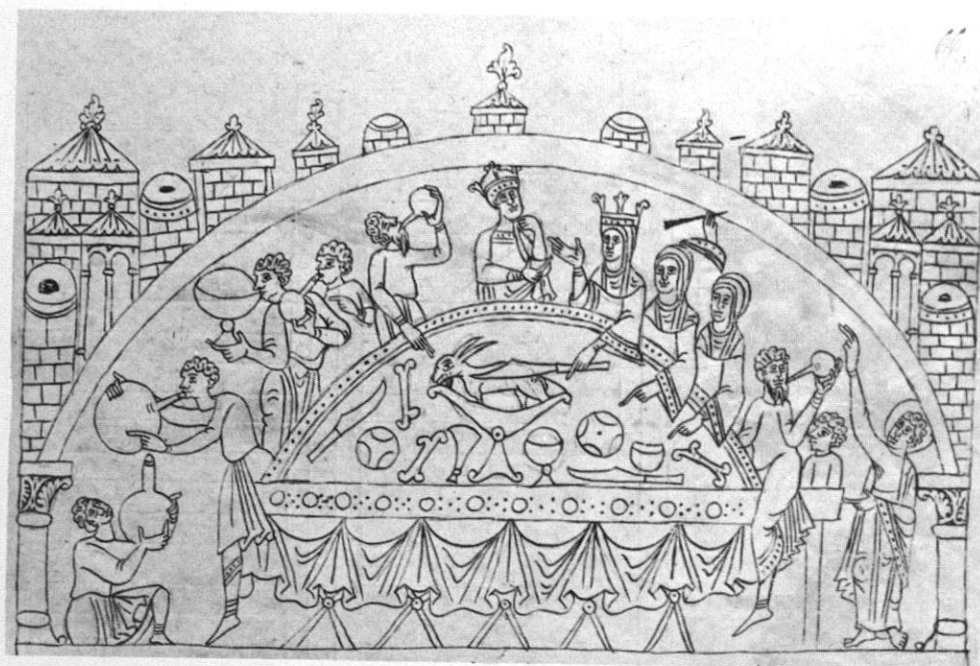


FIG. 13. — Paris, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 66 r. Belshazzar's Feast.

very short tail, undoubtedly a he-goat. To make clear what species it is, the animal is shown as if it were not slaughtered. The queen is stretching a large knife towards the goat, obviously intending to cut off some meat. The occurrence of a goat in this context is very surprising. Nothing in the text indicates its existence, but it is too clearly represented to be coincidental. Moreover its importance is emphasized by several features in the actual composition. The goat and the upper part of the bowl are outlined against the middle of the table, though with a slight displacement to the left. The man on the king's right is just drinking wine but, as if by chance, is holding his other hand in such a position that two fingers point to the goat's head. As the queen is stretching out with her knife towards the goat and the whole knife is fully visible, this also serves to call the spectator's attention to the animal and her pointing gesture is repeated by the two women on her left. The king is ignoring the goat, but, as has already been mentioned, several elements of the story are included in the picture and the king's attention is fully occupied by the writing hand.

As regards the question of the goat's function in this case, we must begin with the fact that the use of the sacred Temple vessels at the completely profane feast of the heathen Belshazzar was a *sacrilege*, which resulted in the appearance of the hand writing the message that the king's days were numbered. It is therefore probable that the goat is meant to further emphasize the sacrilegious character of the situation. However, as far as is known, there is no indication of the goat's existence, either in the Christian commentaries or in the rabbinic literature, which is generally so illuminating in such cases. On the other hand, there is an interesting passage in the most distinguished cabbalistic work of Judaism, *Sepher ha-Zohar*⁷⁴. The second part (125 b) mentions that Nebuchadnezzar, i. e. the father of Bel-

shazzar, who appears in the first four chapters of the Book of Daniel, loved meat boiled in milk. This is related as an example of Nebuchadnezzar's impiety, since in Ex. 23:19 it was forbidden to boil a kid in its mother's milk, a precept which was much more widely applied than the Bible text indicates.

In Pauly's French translation the passage in *Zohar* II, 125 b, reads as follows:

Une Mischna ésotérique nous apprend que les mets favoris et quotidiens de cet impie (Nabuchodnosor) était la viande préparée au lait et au fromage.

A few lines before this we read:

Rabbi Yessa permit de manger une poule avec du fromage ou avec du lait, *puisque l'Écriture ne parle que d'un chevreau*. Rabbi Siméon lui dit: Tu fais mal de le permettre; car si tu commences à permettre la poule avec du lait, les gens en feront autant avec la viande de boucherie.

It is clear from these two passages that the prohibition in Ex. 24:19 covers in *Zohar* also all meat which is boiled in milk. Otherwise the great authority here is *T. B. Aboda Zarah* 74 a. The discussion between Rabbi Yessa and Rabbi Simeon shows that there was a point of contention, viz. chickens, which are discussed in *T. B. Hullin* 104 a and 113 a⁷⁵.

The only comment on Nebuchadnezzar was that he loved meat boiled in milk. There was no mention of its being goat's meat in particular but nevertheless the prohibition in Ex. 23:19 applies. The fact that a goat is reproduced in the picture of Belshazzar's feast perhaps means that the legend of Nebuchadnezzar has been transferred to Belshazzar and his feast. The representation of a goat need involve no more than a reference to Ex. 23:19, that is to say, in this case: « Behold a man who not only uses the sacred Temple vessels at a feast but also profanes them with meat boiled in milk ».

It is especially interesting that this embellishment of the Biblical narrative should be found in *Zohar*, which is about 250 years later than the Roda Bible. The modern view of *Zohar* is that Rabbi Mose of Leon more or less compiled it from earlier material⁷⁶. In a way the goat in the Roda Bible serves to confirm this view and it must be considered to be part of the legend-making that went on in Spanish Jewry up to the 11th century. As the ban in Ex. 23:19 concerns one of the most important ritual precepts in orthodox Judaism, it is probable that embellishments of this kind had long existed.

If we turn to the description of Ahasuerus' feast in the Roda Bible (III, fol. 97 r.) (Fig. 14), we find that the iconography and pictorial composition are at several points identical with those in the picture of Belshazzar's feast. The room in which the scene is taking place is in this case roofed with a cupola, at the base of which three trees of life are growing. At the same time the cupola and the trees represent the enclosed palace garden (v. 5). The table is sigma-shaped and the king is sitting at the middle of the far side⁷⁷. On his right are sitting three guests and behind them stands a servant with a bottle of wine. On the king's left stands another servant and further down a guest is sitting on a cushion. Behind him stands a servant with a bottle of wine. On the table there are two loaves of

74. *Sepher ha-Zohar*, trad. par J. de Pauly, 1-6, Paris 1906-11.

75. See *The Babylonian Talmud*, ed. I. Epstein.

76. See *Zohar* in *The Univ. Jew. Encycl.* 10, New York 1948.

77. See NEUSS, *op. cit.*, p. 101.

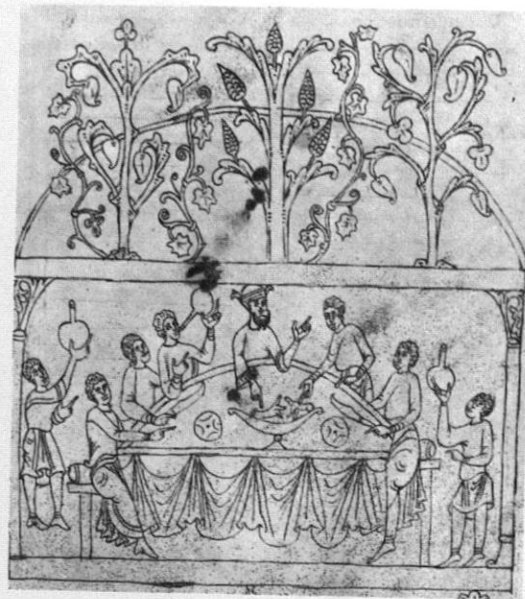


FIG. 14. — Paris, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 97 r. Ahasuerus' Feast.

bread and just in front of the king is a large bowl with a base. It is almost flat and in it are two quite small animals ready for eating, i. e. the skin and heads have been removed. They are presumably kids or lambs. The attention of those present is obviously directed towards this very bowl. The king is pointing to one of the animals and seems to be saying something to the servant, who appears to have just carried in this dish, to judge from his gestures, which include pointing to the other animal. Two of the guests are holding knives in their hands, ready to cut pieces of meat for themselves, while the guest on the extreme left is pointing. Only one guest is drinking wine and, we may note, he is drinking straight from the bottle⁷⁸. The is not a single drinking cup on the table. Seeing that the dish is attracting such great attention, although the feast is principally described as a drinking bout in Esther 1:7, we may ask ourselves whether the prepared animals should not be interpreted as in the representation of Belshazzar's feast. It is possible that the legend of Nebuchadnezzar's liking for meat boiled in milk was simply applied to Ahasuerus, as to Belshazzar. However, this interpretation must be fairly hypothetical, since the animals are not explicitly represented to be goats, at least not in the demonstrative fashion seen in the Belshazzar miniature.

As regards the corresponding scenes in the Ripoll Bible, the illustration of Ahasuerus's

78. On the other hand, there are goblets at Vashti's banquet for the women on the lower part of the miniature.



FIG. 15. — Vat. lat. 5729, fol. 227 v. Belshazzar's Feast.

feast (fol. 319 v.) is of no importance in this connection. It shows a drinking bout, following up Esther 1:7. Belshazzar's feast (fol. 227 v.) (Fig. 15) has no Jewish features, as regards the food on the table. Here a fish is shown on top of a goblet, an interesting detail in itself, which is probably due to the retro-active effect of two New Testament scenes in this MS. One is to be found on fol. 369 r. and shows Jesus being anointed at Bethany during supper (Jn 12:1 ff.). No fish is mentioned in the text and in this picture it probably has its old symbolical significance, representing Christ. The second scene is on fol. 370 r. and shows Jesus' meal with his disciples after the great catch of fish (Jn 21:9 ff.). At Belshazzar's feast the fish was placed on top of a wine cup, which leads us to think of Christ's body and blood. This scene may moreover be of interest in this case also, since it may have been influenced by Josephus' description in *Antiquitates Judaicae* (X, 232 ff.). But first let us look at the miniature.

The actual feast is taking place in a room in the palace, which is here indicated by turrets on both sides of this central section. The city or palace extends to the left towards the two turrets there, the smaller of which forms part of the crenellated wall, which extends to the left-hand turret of the palace. At the bottom on the right a wall runs along a river. In the feast scene the king has just turned and is pointing to the hand, which is writing by the candlestick. The only person who is watching them is a servant with a wine bottle, standing behind the king. On the king's right sits his consort and his mother (Dan. 5:10). To the left of this scene are three men. The two men furthest to the left are carrying the insignia to be presented to the man who could interpret the writing on the wall (Dan. 5:7), i. e. purple raiment⁷⁹. On the other hand, the golden chain mentioned in the text is not shown. The man in front is certainly Daniel, although he has no halo. He can be identified by his peculiar staff, which appears in another scene on the same page, in which Nebuchadnezzar is doing homage to him. Furthermore he is stretching out his left hand and pointing to the writing hand. Thus he is interpreting the writing for the king and as a reward is receiving the princely attire which the men behind him are bringing forward.

On the right of the feast scene the city is being attacked by an army led by a king who is already present in the central section. He is accompanied by soldiers, who are going over the bridge on the extreme right, where there is yet another king. Other soldiers are attacking the city in the section below the table in the banquet hall. Two men are to be seen there, immediately below the foremost king and they have already killed a number of the defenders, who are lying dead beneath the left-hand part of the table. The two kings are undoubtedly Cyrus and Darius.

Josephus (*Ant. Jud.* X, 232) relates that Cyrus and Darius took the field against Belshazzar (Baltasares) and that his feast took place while the siege was actually going on⁸⁰. Thus Josephus has two kings, while the text (Dan. 5:31) only mentions Darius (Darejaves)⁸¹. That the feast should be said to have taken place during the siege is remarkable and constitutes a variation from the Bible text. Then follows the detailed description of the feast, the writing hand and Daniel's interpretation (X, 233-246). Josephus later says that both Belshazzar and the city were taken not long after, when Cyrus advanced against them, that this was the end for the descendants of Nebuchadnezzar and that Darius, who with his son Cyrus put an end to Babylonian hegemony, was in his 62nd year when he conquered Baby-

79. Cf. NEUSS, *op. cit.*, p. 91.

80. See Josephus VI (ed R. Marcus) in *The Loeb Classical Library*, Cambridge, Mass., & London 1937.

81. The two kings are mentioned in this connection also in *Midrash Esther Rabbah* 3:1 and in *Midrash Shir ha-Shirim Rabbah* 3:4.

lon (X, 247 f.). Here Belshazzar's death is not mentioned, as in Dan. 5:30. The actual conquest of the city is the essential fact and leads to the king's also being captured. The conquest of the city is not mentioned in the Bible text, which confines itself to the statement that Darius (Darejaves) the Mede received the kingdom when he was 62 years old (Dan. 5:31). We may add that Josephus (X, 224) also mentions that Nebuchadnezzar restored the old part of Babylon and had a new one built and that he surrounded each part of the city with three encircling walls, in order to prevent besiegers from changing the course of the river and directing it against the city. It is not mentioned that the wall followed the river channel but this may perhaps be understood.

As is evident, the description in the miniature agrees with that of Josephus on several essential points. However, this does not mean that his influence can be fully proved. There is some authority for the two attacking kings in the text, viz. Dan. 5:28, in which, in his interpretation of the writing on the wall in the presence of the king, Daniel says that his kingdom has been divided and given to the Medes and the Persians. At the same time the attack is described in a very special manner, with details which cannot be explained by reference to Josephus.

It seems clear that some extra-Biblical source has influenced the iconography, since the war is not mentioned in Dan. 5:30 f. On the other hand, it really did take place, though under Cyrus and not Darius. It was Cyrus' general Gobryas who conquered Babylon in 539 B. C., probably at the beginning of the autumn⁸². The city surrendered without serious resistance, but the royal palace held out under Belsarussur (Belshazzar), who was the heir to the throne and governed on behalf of his father Naboned. A few weeks later Cyrus arrived and made a triumphal entry into the city. Gobryas' troops stormed the royal palace, which fell 8 days after Cyrus' arrival, and Belsarussur was killed during the fighting.

This, in brief, is the historical background. In attempting to trace the literary source of the peculiar iconography of the miniature, we may, of course, turn first of all to the historians, whose works were so well known that they may be involved here, either in the original or via other authors. Undoubtedly the historian who comes first in this case is not Josephus but Herodotus. In his famous history he has a graphic description of Babylon's position and defences and of its conquest by Cyrus. He says *inter alia* that Babylon was a city in two parts⁸³, divided by the Euphrates. On both sides the city wall ran down to the river and then followed it (I:180). Inside the city wall was another, somewhat smaller wall and in the centres of the two parts of the city there were other fortifications⁸⁴, on one side the royal palace enclosed by a strong wall and on the other side the temple of Zeus Belos (I:181). Queen Nitocris had built a system of irrigation canals and given the river a meandering course⁸⁵. Above Babylon she had had the bed of a lake excavated quite near the river. In addition she built a bridge across the river in the midst of the city (I:185). When Cyrus attacked the Babylonians, he certainly defeated them and confined them to their city, where, however, they had such abundant stores that they were scarcely worried by the siege. Cyrus, on the other hand, became anxious as time passed and there was no success. He then devised the following stratagem. He drew up part of his army at the point where the river flowed into the city and part of it where the river flowed out again. Then he gave orders that they were to attack when the river had become so shallow that the men could walk across it.

82. See, for instance, Gobryas in PAULY-WISSOWA.

Then he took the inferior part of his army to the above-mentioned lake and had them divert the river into the lake through a canal. In this way the soldiers were able to walk across the river and rush into the city, which was taken completely by surprise. The city was so large that, when the outer suburbs had fallen, the inhabitants of the centre knew nothing of it. As it happened, they were holding a celebration⁸⁶ and dancing and feasting, until they learned only too certainly that the city had been taken (I, 190).

Comparing this account with the miniature, there is no doubt that some details agree so closely that it is very difficult to explain them as coincidences. These details include the city wall, which runs along the river on both sides at the bottom on the right, the bridge over the river and the fact that the city is being attacked from two sides. Then the soldiers below the table in the central scene have waded across the river, while the rest — among them the two kings — have crossed the bridge. That a feast is in progress while the city is being captured is also, in a way, another of these details.

In spite of these similarities, it is uncertain whether there is a direct influence from Herodotus. He is often reported by other authors and it was mostly in this way that his history was circulated. It was from just such second-hand versions that Josephus took the quite extensive information he adopted from Herodotus. It is obvious that Josephus was influenced by him also in his account of the fall of Babylon. However, the fact of primary importance is that it was Josephus who worked the Biblical episode into the historical material, which ultimately derives from Herodotus. The feast which took place during the capture of Babylon was, for Josephus, Belshazzar's feast, which, according to him, was held during the siege. That he not only mentions Cyrus by name but sometimes includes Darius is an attempt to make the information in Dan. 5:31 fit the historical reality. For these reasons our conclusion must be quite hypothetical. It may at any rate be considered probable that the original for the miniature was inspired by Josephus, although supplemented by details which he does not include and which in the last resort are derived from Herodotus.

By way of conclusion, it may be pointed out that Spanish illuminations include a codex which contains the largest series of rabbinically inspired miniatures that exists. This is the Alba Bible, which has already been mentioned but which cannot be discussed in this connection. In the Alba Bible it is not a question of old Jewish motifs which have long existed in Christian art and which, thanks to faithful copying from codex to codex, may crop up in the most unexpected places. As has already been indicated, the translator of the Alba Bible, Rabbi Moses Arragel, influenced the Christian artists and probably both gave them direct instructions and provided them with Jewish originals for their pictures. The Alba Bible must therefore be the subject of a special study⁸⁷.

Uppsala.

Carl-Otto NORDSTRÖM.

86. See also in Xenophon, *Kyropaideia* VII, 5.

87. See my essay (which will appear shortly) on the

geschichte und Archäologie des Frühmittelalters, Graz-Köln 1962, pp. 53 ff., reached me when this article

lon (X, 247 f.). Here Belshazzar's death is not mentioned, as in Dan. 5:30. The actual conquest of the city is the essential fact and leads to the king's also being captured. The conquest of the city is not mentioned in the Bible text, which confines itself to the statement that Darius (Darejaves) the Mede received the kingdom when he was 62 years old (Dan. 5:31). We may add that Josephus (X, 224) also mentions that Nebuchadnezzar restored the old part of Babylon and had a new one built and that he surrounded each part of the city with three encircling walls, in order to prevent besiegers from changing the course of the river and directing it against the city. It is not mentioned that the wall followed the river channel but this may perhaps be understood.

As is evident, the description in the miniature agrees with that of Josephus on several essential points. However, this does not mean that his influence can be fully proved. There is some authority for the two attacking kings in the text, viz. Dan. 5:28, in which, in his interpretation of the writing on the wall in the presence of the king, Daniel says that his kingdom has been divided and given to the Medes and the Persians. At the same time the attack is described in a very special manner, with details which cannot be explained by reference to Josephus.

It seems clear that some extra-Biblical source has influenced the iconography, since the war is not mentioned in Dan. 5:30 f. On the other hand, it really did take place, though under Cyrus and not Darius. It was Cyrus' general Gobryas who conquered Babylon in 539 B. C., probably at the beginning of the autumn⁸². The city surrendered without serious resistance, but the royal palace held out under Belsarussur (Belshazzar), who was the heir to the throne and governed on behalf of his father Naboned. A few weeks later Cyrus arrived and made a triumphal entry into the city. Gobryas' troops stormed the royal palace, which fell 8 days after Cyrus' arrival, and Belsarussur was killed during the fighting.

This, in brief, is the historical background. In attempting to trace the literary source of the peculiar iconography of the miniature, we may, of course, turn first of all to the historians, whose works were so well known that they may be involved here, either in the original or via other authors. Undoubtedly the historian who comes first in this case is not Josephus but Herodotus. In his famous history he has a graphic description of Babylon's position and defences and of its conquest by Cyrus. He says *inter alia* that Babylon was a city in two parts⁸³, divided by the Euphrates. On both sides the city wall ran down to the river and then followed it (I:180). Inside the city wall was another, somewhat smaller wall and in the centres of the two parts of the city there were other fortifications⁸⁴, on one side the royal palace enclosed by a strong wall and on the other side the temple of Zeus Belos (I:181). Queen Nitocris had built a system of irrigation canals and given the river a meandering course⁸⁵. Above Babylon she had had the bed of a lake excavated quite near the river. In addition she built a bridge across the river in the midst of the city (I:185). When Cyrus attacked the Babylonians, he certainly defeated them and confined them to their city, where, however, they had such abundant stores that they were scarcely worried by the siege. Cyrus, on the other hand, became anxious as time passed and there was no success. He then devised the following stratagem. He drew up part of his army at the point where the river flowed into the city and part of it where the river flowed out again. Then he gave orders that they were to attack when the river had become so shallow that the men could walk across it.

82. See, for instance, Gobryas in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie d. class. Alt.*, Stuttgart 1917.
83. Mentioned by Josephus.

84. Also in Josephus.

85. The irrigation system is mentioned by Josephus.

Then he took the inferior part of his army to the above-mentioned lake and had them divert the river into the lake through a canal. In this way the soldiers were able to walk across the river and rush into the city, which was taken completely by surprise. The city was so large that, when the outer suburbs had fallen, the inhabitants of the centre knew nothing of it. As it happened, they were holding a celebration⁸⁶ and dancing and feasting, until they learned only too certainly that the city had been taken (I, 190).

Comparing this account with the miniature, there is no doubt that some details agree so closely that it is very difficult to explain them as coincidences. These details include the city wall, which runs along the river on both sides at the bottom on the right, the bridge over the river and the fact that the city is being attacked from two sides. Then the soldiers below the table in the central scene have waded across the river, while the rest — among them the two kings — have crossed the bridge. That a feast is in progress while the city is being captured is also, in a way, another of these details.

In spite of these similarities, it is uncertain whether there is a direct influence from Herodotus. He is often reported by other authors and it was mostly in this way that his history was circulated. It was from just such second-hand versions that Josephus took the quite extensive information he adopted from Herodotus. It is obvious that Josephus was influenced by him also in his account of the fall of Babylon. However, the fact of primary importance is that it was Josephus who worked the Biblical episode into the historical material, which ultimately derives from Herodotus. The feast which took place during the capture of Babylon was, for Josephus, Belshazzar's feast, which, according to him, was held during the siege. That he not only mentions Cyrus by name but sometimes includes Darius is an attempt to make the information in Dan. 5:31 fit the historical reality. For these reasons our conclusion must be quite hypothetical. It may at any rate be considered probable that the original for the miniature was inspired by Josephus, although supplemented by details which he does not include and which in the last resort are derived from Herodotus.

By way of conclusion, it may be pointed out that Spanish illuminations include a codex which contains the largest series of rabbinically inspired miniatures that exists. This is the Alba Bible, which has already been mentioned but which cannot be discussed in this connection. In the Alba Bible it is not a question of old Jewish motifs which have long existed in Christian art and which, thanks to faithful copying from codex to codex, may crop up in the most unexpected places. As has already been indicated, the translator of the Alba Bible, Rabbi Moses Arragel, influenced the Christian artists and probably both gave them direct instructions and provided them with Jewish originals for their pictures. The Alba Bible must therefore be the subject of a special study⁸⁷.

Uppsala.

Carl-Otto NORDSTRÖM.

86. See also in Xenophon, *Kyropaideia* VII, 5.

87. See my essay (which will appear shortly) on the Midrash elements in the illustrations in the Alba Bible. — Dr. Hempel's essay, *Jüdische Traditionen in frühmittelalterlichen Miniaturen in Beiträge zur Kunst-*

geschichte und Archäologie des Frühmittelalters, Graz-Köln 1962, pp. 53 ff., reached me when this article was already in the press. I hope to deal with this subject on a later occasion.

LA REPRÉSENTATION DU PALAIS
DANS L'ART DU BAS-EMPIRE ET DU HAUT MOYEN AGE
D'APRÈS LE PSAUTIER D'UTRECHT

par Noël DUVAL

AVANT-PROPOS

Je dois prévenir le lecteur que les conclusions qui sont développées ici ne me sont pas entièrement personnelles. Le point de départ de cette étude fut, en effet, une discussion engagée au séminaire d'Archéologie byzantine de M. André Grabar (École des Hautes Études, Paris) en février 1961, à la suite d'un exposé que j'avais fait sur le palais de Théodoric à Ravenne. J'avais défendu, en critiquant l'hypothèse d'E. Dyggve, l'interprétation traditionnelle de la fameuse mosaïque du *Palatium* à Saint-Apollinaire-le-Neuf¹. J'utilisais dans ce but une comparaison classique entre l'image de Ravenne et la vignette illustrant le Psaume 133 dans le Psautier d'Utrecht. Ce rapprochement n'avait pas été poussé assez loin, comme me le montra M. Grabar : la vignette du Psautier, replacée dans son contexte, pouvait faire l'objet d'une interprétation toute différente de celle qui avait été soutenue jusqu'ici. En conséquence, si on retenait l'analogie avec la mosaïque de Ravenne, il fallait aussi examiner cette dernière sous un éclairage nouveau.

Telle était la recherche que m'engageait à faire M. Grabar. Il y a participé lui-même de manière constante en ne ménageant pas ses conseils et en me signalant des documents qui m'auraient probablement échappé. Je ne saurais trop lui exprimer ma gratitude ainsi qu'à M. Jean Hubert qui, depuis 1955, s'est intéressé aussi de très près au problème dont nous débattions².

L'essentiel de cet article a été rédigé en 1961-1962, et ses conclusions ont été exposées à plusieurs reprises à cette époque³. Au même moment, M. P. Lampl publiait dans la revue américaine *Marsyas*

1. J'ai exposé cette thèse dans un mémoire de l'École de Rome (non publié) en 1955, devant le Congrès d'archéologie classique à Rome en 1958 (*Le problème de l'architecture aulique au Bas-Empire, Atti del VII^o Congresso di archeologia classica* 1958, II, Rome, 1961, p. 407-410) et dans un article des *Mélanges de Rome* (*Que savons-nous du palais de Théodoric à Ravenne ?*, M. E. F. R., 1960, p. 337-371). Cf aussi *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1960, p. 40-47.

2. M^{lle} S. Dufrenne m'a fourni de nombreux renseignements sur le Psautier auquel elle consacre une thèse sous la direction de M. A. Grabar. M. A. Khat-

chatrian, non content de participer activement aux discussions, m'a apporté une aide matérielle en me procurant les photographies du Psautier reproduites ici. Les trois dessins (fig. 37, 38 et 45) ont été mis au net par M. P. Baudemont.

3. Au Congrès d'archéologie chrétienne de Ravenne (*La représentation du Palais dans l'art du Bas-Empire, Atti del VI^o Congresso intern. di archeologia cristiana Ravenna* 1962, Rome, 1965, p. 481-484) et devant la Société nationale des Antiquaires de France (*Le Psautier d'Utrecht et la représentation du Palais dans l'antiquité tardive, Bulletin des Antiquaires de France*, 1962, p. 140).

un court article intitulé *Schemes of Architectural Representation in early Medieval Art*⁴ où il examinait, entre autres, les principaux documents qui font l'objet de cette étude et parvenait à des conclusions voisines des miennes. Cette rencontre, dans des recherches menées indépendamment, constitue un argument de plus en faveur de la thèse qui va être soutenue.

Les deux analyses ne feront d'ailleurs pas double emploi. En effet, mon but n'est pas de discuter sur le plan théorique du traitement de la perspective à cette époque charnière de l'Antiquité et du Moyen-Age, ni de définir « l'esprit » de l'iconographie de la période, bien que, de ce point de vue aussi, les résultats obtenus peuvent présenter un certain intérêt. Le problème qui me préoccupe, dans le cadre d'une étude d'ensemble sur les palais du Bas-Empire, est celui de savoir si l'image du Psautier d'Utrecht, la mosaïque de Ravenne et d'autres figurations analogues peuvent nous fournir des renseignements précis sur l'architecture réelle de cette époque.

De ce point de vue, le Psautier d'Utrecht est un document exceptionnel : il comporte une série assez riche et assez variée de dessins d'architecture pour qu'on puisse à la fois identifier les modèles qui ont inspiré l'artiste et suivre les transformations qu'il leur fait subir en fonction des besoins de l'illustration. J'ai abordé ce document tel qu'il se présente sans tenir compte des discussions touchant à la date et à l'originalité du Psautier. L'essentiel, en effet, est que nul ne conteste l'homogénéité de l'illustration et l'importance de l'inspiration « antique ». Je me suis donc contenté d'essayer de comprendre ce que l'artiste avait voulu représenter pour illustrer le texte de la Vulgate⁵.

Les résultats obtenus à partir de cet exemple privilégié invitaient à poursuivre la recherche dans la vaste série des représentations architecturales du Moyen Age. Ce domaine a été cependant assez largement exploré ces dernières années, en dehors même de l'étude de Lampl⁶. J'ai préféré examiner *in fine* un certain nombre d'images bien connues appartenant à l'art romain ou paléochrétien, en particulier la mosaïque de Ravenne, pour montrer qu'à toute époque, dans des circonstances analogues, les artistes utilisent les mêmes méthodes de figuration architecturale.

SOMMAIRE

I. — LA « MAISON DU SEIGNEUR », illustration du Ps. 133 dans le Psautier d'Utrecht. — Description de De Wald. — Analyse de l'image. — L'interprétation classique (Tikkanen, K. M. Swoboda, Baldwin Smith). — Critique de cette interprétation.

II. — L'ÉDICULE CENTRAL DE LA « MAISON DU SEIGNEUR ». — Autres édicules de ce type dans le Psautier. — Étude architecturale de la toiture et du portique. — Examen des personnages et des objets dessinés à cet endroit. — Hypothèse de la « projection » du chevet de l'édifice (toiture absidale et « sanctuaire » intérieur). — Contamination possible avec le baldaquin. — Comparaison avec les autres types de façade (façade à fronton percée d'une porte, portique couronné d'un fronton, ouverture cintrée). — Conclusion : vision extérieure au sommet (toiture absidale ou fronton de façade), vision intérieure à la base, soit à travers un porche conventionnel, soit jusqu'à l'« arc triomphal » du « sanctuaire ».

4. *Mariyas*, IX, 1960-1961, p. 6-13. C'est en 1962 que M. R. Krautheimer a bien voulu me signaler cette étude d'un de ses élèves et me mettre en rapport avec M. Lampl. Quelques-uns de ces documents ont été étudiés aussi, mais d'un point de vue surtout stylistique, par G. EGGER, *Die Architekturdarstellungen im spätantiken Relief*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LV, 1959, p. 7-30.

5. J'ai fait abstraction, sur ce point également, des discussions entre spécialistes : certains admettent qu'une partie de l'illustration doit être mise en rapport avec

un texte différent de celui du Psautier Gallican (cf. surtout D. PANOFKY, *The textual basis of the Utrecht Psalter illustrations*, *The Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 50-58).

6. Voir, en particulier, les travaux sur l'iconographie ottonienne : par exemple, W. UEBERWASSER, *Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000*, *Festschrift für A. Jantzen*, Berlin, 1951, p. 45-70, surtout p. 60-70. A Paris même, M. Grabar a dirigé la thèse de troisième cycle de M^{lle} I. KATZ sur *Les représentations des villes dans l'art chrétien avant l'an mil* (13 nov. 1963 : cf. *Information d'histoire de l'art*, 1964, p. 130-132).

III. — LES AILES DE LA « MAISON DU SEIGNEUR ». — Le point de départ : la façade latérale d'un édifice basilical. — Suppression du mur latéral. — Apparition des arcades intérieures. — Vision extérieure conservée sur les toitures et les fenêtres. — Rabattement vers l'avant de la façade latérale. — Dédoulement de l'édifice et rabattement simultané des deux façades latérales.

IV. — CONCLUSIONS : L'ARCHITECTURE « SYNTHÉTIQUE » DANS LE PSAUTIER. — Tableaux évolutifs pour la série « à coupole » (fig. 37) et la série à fronton (fig. 38). — Existence d'un modèle conventionnel emprunté à l'architecture antique et utilisé pour symboliser à la fois le palais, le Temple et l'église. — Tendance à la dissection du modèle dont les principaux éléments sont alignés côte à côte. — Raison d'être de cette présentation : recherche du cadre architectural adéquat pour les scènes à composition symétrique.

V. — QUELQUES EXEMPLES DE « FIGURATION SYNTHÉTIQUE » DE BATIMENTS DANS L'ART ROMAIN ET PALÉOCHRÉTIEN.

1° *Temple d'Hercule sur une tablette Campana*. — L'interprétation traditionnelle : palestre conventionnelle. — L'interprétation de G. Bendinelli : synthèse d'un temple avec « projection » en façade de la statue de culte. — Le problème des « ailes » : hypothèse d'un rabattement vers l'avant des façades latérales du temple.

2° *Le missorium de Théodose*. — L'interprétation d'E. Dyggve : audience en plein air devant une façade de palais. — Caractère conventionnel de l'architecture. — Autres interprétations possibles : projection d'une scène intérieure ou reproduction du décor architectural de la salle d'audience.

3° *L'Ecclesia Mater de Tabarka*. — L'interprétation de Gauckler : développement d'une basilique à trois nefs. — Analyse du document : son caractère conventionnel. — Constantes du processus d'ouverture et de décomposition de l'édifice : autonomie de la façade, de l'arc triomphal, et de la conque absidale ; vue de l'intérieur dans le registre inférieur, vue de l'extérieur au niveau des toitures.

4° *L'Anastasis du Mausolée de l'Exode à Bagaouat*. — Identification de l'Anastasis (Grabar). — Tentative d'interprétation des portiques latéraux : développement d'une basilique fermée.

5° *Le « Concile des Apôtres » sur un sarcophage d'Arles*. — Le cadre architectural : une basilique aplanie suivant le procédé courant (abside au centre entre deux segments de colonnades longitudinales, partage en deux registres horizontaux). — Le dédoublement de la façade. — Rapport du cadre architectural et de la scène représentée.

6° *La mosaïque du Palatium à Ravenne*. — Thèse de Dyggve : la basilique hypèthre. — Critique de cette thèse et retour à l'interprétation traditionnelle : façade à avant-corps ; étude de la perspective. — Nouvelle interprétation après examen du Psautier : développement d'une basilique fermée. — Constantes du processus : synthèse des côtés courts au centre, des côtés longs dans les deux « ailes » ; partage horizontal (vue intérieure en bas, vue extérieure en haut). — Rôle de cette architecture conventionnelle : encadrement d'une scène à composition symétrique (cf. Ps. 133). — Version simplifiée du *Palatium* : le Temple de la série christologique. — Conclusion : intérêt réduit de ces images pour l'étude des palais.

MOTIFS ARCHITECTURAUX DU PSAUTIER D'UTRECHT REPRODUITS ET COMMENTÉS

Ps. 1, f° 1^v (à gauche) : Fig. 8

Ps. 4, f° 2^v : Fig. 18

Ps. 5, f° 3^r : Fig. 11

Ps. 13, f° 7^v : Fig. 9

Ps. 19, f° 11^r : Fig. 10

Ps. 25, f° 14^v : Fig. 16 ; 37, n° 1 ; 38, n° 1

Ps. 26, f° 15^r : Fig. 15

Ps. 28, f° 16^r : Fig. 6 ; 37, n° 5

Ps. 34, f° 19^v : Fig. 29

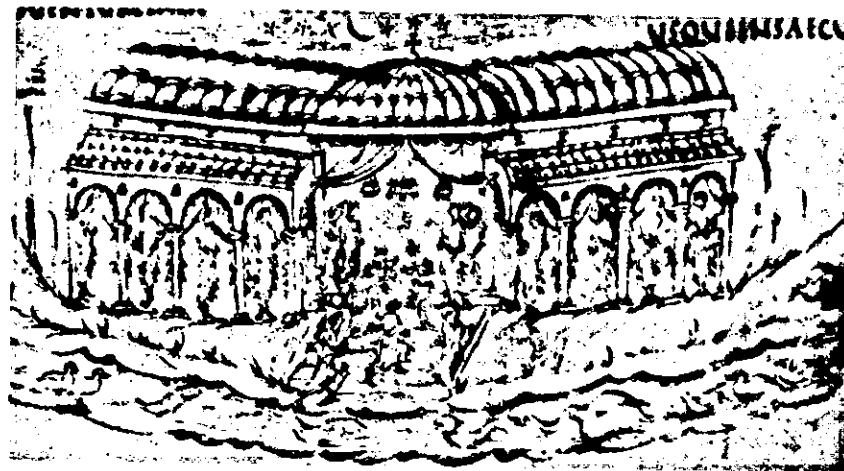
Ps. 38, f° 22^v : Fig. 25

Ps. 44, f° 26^r : Fig. 21 ; 38, n° 6

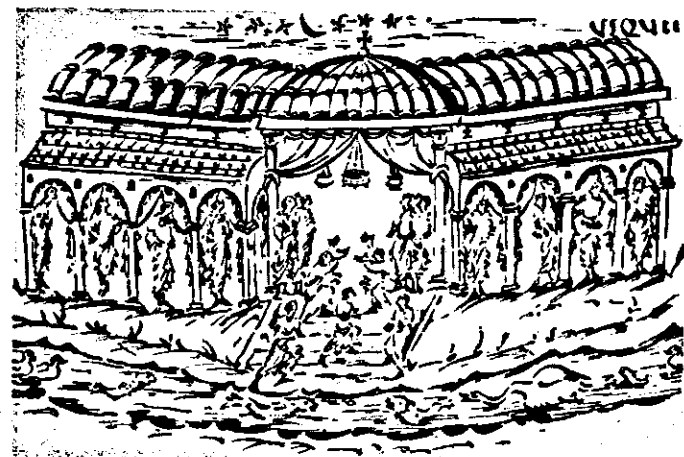
Ps. 51, f° 30^r : Fig. 24

Ps. 53, f° 30^v : Fig. 13

Ps. 60, f° 34^v : Fig. 26



a. Psaume 133 (134), f° 75 v. D'après De Wald, pl. CXVI.
Le Temple de Jérusalem (*domus Dei*). Les ministres du culte vont louer
le Seigneur au cours d'une fête de nuit.



b. Même image : dessin d'après E. Baldwin-Smith,
Architectural Symbolism, fig. 132.

FIG. 1

Ps. 65, f° 36 v : Fig. 27
Ps. 73, f° 42 r : Fig. 19
Ps. 82, f° 48 v : Fig. 30 ; 38, n° 4
Ps. 83, f° 49 r : Fig. 31 ; 38, n° 4 bis
Ps. 88, f° 51 v : Fig. 22 ; 38, n° 5
Ps. 92, f° 54 v : Fig. 28
Ps. 111, f° 65 v : Fig. 7
Ps. 113, f° 66 r : Fig. 32
Ps. 122, f° 72 v : Fig. 4 ; 37, n° 3
Ps. 124, f° 73 r : Fig. 23
Ps. 131, f° 75 r : Fig. 2

Ps. 133, f° 75 v : Fig. 1 ; 37, n° 6
Ps. 134, f° 76 r : Fig. 3 ; 37, n° 4
Ps. 137, f° 77 v : Fig. 20
Ps. 140, f° 79 r : Fig. 12
Ps. 143, f° 80 r : Fig. 33 ; 38, n° 4 ter
Ps. 149, f° 83 r : Fig. 5
Ibidem (à droite) : Fig. 35 ; 38, n° 3
Cantique d'Ézéchias, f° 84 r : Fig. 36 ; 37, n° 2
Cantique de Moïse, f° 85 r : Fig. 34 ; 38, n° 2
Te Deum, f° 88 r : Fig. 14

I. — LA « MAISON DU SEIGNEUR » : Psaume 133 (134).

Le Psaume 133 (134) « Pour la fête de nuit » est un appel à la prière adressé aux ministres du culte (*servi Domini*) qui se trouvent dans le Temple (*qui statis in domo Domini*). Le Psalmiste précise le lieu (*in atriis domus Dei nostri*), l'heure (*in noctibus*) et le geste de la prière (*extollite manus vestras*).

Voici la notice de De Wald consacrée à la vignette⁷ : « A cross-surmounted « house of the Lord » is the main feature of this picture. The curtains of the entrance are drawn aside revealing three hanging lamps. On either side of the entrance are the open side-aisles of the building with the curtains draped against the columns. People are standing between the columns and at the entrance (verse 1). The fact that it is « by-night » is indicated by the crescent of the moon and by the stars in the heavens above the church. Other people are « lifting up their hands » and are coming up the steps in front of the entrance (verse 2). All along the bottom of the picture is a stream in which are fishes, ducks, and swans. Two quails are standing on the banks ».

Fig. 1

Dans cette courte description, les quelques mots précis qui se rapportent à l'édifice (*entrance, side-aisles*) montrent que l'auteur se croit en présence d'une façade.

Analyse de l'image Essayons d'y voir plus clair. L'image se divise en trois parties qui ne sont pas nécessairement liées : seules les toitures semblent se rejoindre.

1°) L'élément central est précédé d'un escalier figuré en perspective. Le reste est vu de face. On distingue au-dessus de l'escalier une vaste ouverture : deux colonnes élancées, surmontées de chapiteaux à feuilles d'acanthé stylisées, soutiennent un épistyle légèrement courbe d'où pendent des rideaux noués aux colonnes. Entre les rideaux, trois lampes — ou peut-être une couronne votive et deux lampes —⁸ semblent éclairer violemment l'intérieur vers lequel les personnages tournent la tête et tendent les mains. La toiture est une coupole ou une demi-coupole, couverte de rangées de tuiles semi-cylindriques⁹ et surmontée d'une croix.

7. E. T. DE WALD, *The illustrations of the Utrecht Psalter* (Illuminated Manuscripts of the Middle Ages, a Series issued by the Department of Art and Archaeology of the Princeton University) Princeton, 1932, p. 58 [Les références seront données désormais à cet ouvrage sous la forme De Wald, etc.].

8. Cf. J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mit-*

telalter, Helsingfors, 1900, p. 186 (hésite suivant les cas entre la lampe et la couronne votive).

9. E. BALDWIN-SMITH, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956, p. 119-120, attribue abusivement une valeur symbolique aux « côtes » de la coupole : « The treatment of the Dome over the *Domus Dei* on the Utrecht Psalter

2°) Les ailes ne sont pas vues entièrement de face : les lignes horizontales « fuient », d'ailleurs de manière anormale suivant les règles de la perspective classique (la hauteur des portiques est plus grande aux extrémités qu'au centre) ; les rangées de tuiles des toitures ne sont pas verticales mais convergent vers le centre ; on a voulu enfin montrer l'épaisseur des portiques, qui font saillie par rapport à l'édicule central, en figurant de chaque côté la moitié d'une arcade en retour.

Horizontalement, les ailes se décomposent en deux zones :

a) En bas, le portique qui paraît appliqué contre un mur. Ce portique est constitué par quatre arcades vues à peu près de face, et par une demi-arcade en retour. Le support d'angle de chaque côté du corps central est un pilier carré. Les autres supports peuvent être des colonnes. Les moulures des bases et des chapiteaux sont suggérées par des traits horizontaux de largeur différente. Des rideaux noués aux supports pendent dans chaque ouverture. Au-dessus des supports sont dessinées de petites fenêtres (rectangles noirs arrondis au sommet). Les portiques sont couverts d'une toiture en pente assez raide, faite de tuiles plates.

b) Au-dessus des portiques, une bande très étroite contient de chaque côté cinq fenêtres, figurées par un gros trait vertical barré aux deux extrémités. Au sommet, la toiture est faite de tuiles semi-cylindriques. Elle semble légèrement cintrée.

Quel est le bâtiment représenté par l'artiste ? Le Psalmiste pensait naturellement au Temple de Jérusalem. Mais le terme *domus* peut évoquer pour l'illustrateur une demeure, maison ou palais du roi céleste. Le mot *atrium* semble placer nécessairement la scène à l'entrée de cette *domus* et la présence d'un escalier renforce cette interprétation. D'autre part, le cours d'eau qui longe l'édifice paraît souligner l'unité de l'ensemble qui, logiquement, devrait être une façade ouvrant vers l'extérieur.

L'interprétation traditionnelle L'intérêt porté à cette image vient justement de ce que les historiens de l'architecture y ont reconnu une façade de palais : pour les uns (ceux qui considèrent que l'illustration est originale), façade de palais carolingien ; pour les autres (ceux qui admettent l'imitation de modèles paléochrétiens), façade de palais du Bas-Empire.

Le premier qui ait de ce point de vue attiré l'attention sur la vignette du Psaume 133 paraît être J. J. Tikkanen dans son ouvrage classique *Die Psalterillustration im Mittelalter*. C'est à lui qu'on doit le rapprochement avec la mosaïque de Ravenne :

« Wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Palaste Theoderichs in dem Mosaikbild von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna ist vielleicht die offene Halle, Ps CXXXIII, besonders bemerkenswerth. Jedoch ist hier der Bau, wie sonst auch andere in diesem Codex, mit einem Tonnendache bedeckt und dem entsprechend in der Mitte über dem *Eingange* von einer niedrige Kuppel gekrönt. Zu beiden Seiten ziehen sich die für diese Profanarchitektur charakteristischen Säulenballen, hier indessen im Gegensatz zu dem Palaste zu Ravenna, vor dem Baukörper gestellt » (p. 187).

Quand, en 1919, K. M. Swoboda entreprend de classer les *Römische und romanische Paläste*, essentiellement avec des préoccupations stylistiques, il reprend la comparaison et

with cusped edges and convex gores is the clearest evidence that the Middle Ages still thought of the hea-

venly skene as the symbolic covering over a divine Kosmokrator. » Cf. p. 161.

confronte les deux documents avec l'Ivoire de Trèves pour démontrer l'existence d'un type de palais tardif avec façade à portiques (chap. VIII : *Die Strassenfront des Stadtpalastes*) :

« Eine Zwischenstufe zwischen dieser Darstellung der Chalke [sur l'ivoire de Trèves] und der zuvor besprochenen Portalfassade des ravnennatischen Theoderich-Palastes bildet das Architekturbild zum Psalm CXXXIII des karolingischen Utrechtsalters [référence à Tikkanen]. Portal und Portiken sind hier ganz wie zu Ravenna zu einer einheitlichen architektonischen Komposition zusammengeschlossen. Die Arkaden sind hier jedoch noch wie bei jenen byzantinischen Architekturbild auf dem Trierer Elfenbein dem Gebäudemassiv vollräumlich vorgeblendet »¹⁰.

Cette différence dans la position des portiques par rapport au bâtiment principal paraît avoir servi d'argument à E. Dyggve en 1941 pour rejeter le parallèle entre l'image du Psautier et la mosaïque de Ravenne, mais il n'a pas contesté que la vignette du Psaume 133 représentât une façade puisqu'il note expressément que « una analisi della sezione della *facciata* dell' edificio prova facilmente » le bien fondé de sa critique¹¹. Au contraire, on peut penser que cette conviction explique en partie le refus du rapprochement admis par Swoboda, la basilique hypèthre de Théodoric, représentée selon Dyggve sur la mosaïque de Ravenne, ne pouvant avoir de rapport avec la « façade » du Psautier.

Toujours à la suite de Tikkanen et Swoboda, E. Baldwin Smith a fait une large place à l'image du Psaume 133 dans son dernier ouvrage *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Il s'intéresse avant tout à la présence d'une rotonde voûtée en coupole à l'entrée du palais et il attribue à ce motif « cosmique » une valeur symbolique. Par conséquent, cette rotonde, qu'il qualifie de *salutatorium* ou de *proaula*, se situe à ses yeux en façade. Par contre, il ne se prononce pas nettement sur le rapport existant entre la rotonde centrale et les ailes : il semble admettre que les portiques puissent appartenir à une cour intérieure du palais sans préciser s'il les place sur le même plan que la rotonde ou en retour devant elle¹².

Ainsi, les principaux spécialistes de l'architecture aulique se sont trouvés d'accord, même s'ils divergeaient sur les détails, pour souligner la valeur typologique de l'image du Psautier et pour y chercher la représentation d'une façade de palais. Quelques hésitations se font jour cependant : Pijoan dans le volume de sa *Summa artis* consacré à l'art barbare et pré-roman présente l'image du Psaume 133 comme un exemple de salle d'audience carolingienne, mais sans préciser son interprétation¹³. Plus récemment, K. M. Swoboda, dans une rapide mise à jour de sa théorie sur les palais, faisait allusion à la possibilité de considérer le fameux dessin comme une représentation simultanée de l'intérieur et de l'extérieur d'un palais¹⁴.

10. 2^e éd. (1924), p. 257. Cf. pl. XI, b, c et d. K. M. SWOBODA fait à nouveau allusion à l'image du Psautier, en nuancant son interprétation, dans deux travaux récents. Voir *infra* et p. 247 et n. 54.

11. *Ravennatum Palatium Sacrum*. La basilica ipetrale per cerimonie, Studi sull'architettura dei palazzi della tarda antichità. Copenhagen, 1941, p. 13, n. 1.

12. *Op. cit.*, p. 64-65 : « Flanking this domical *pro aula* he showed the ends of the apartments down either side of the central court... ». Surtout p. 161 : « The place « in the house of the Lord » where his subjects bow down and lift up their hands in adoration is pictured in imperial terms as a domical chamber with the sun and stars of heaven above it and the purifying

waters of the River of Paradise, comparable to a *lavacrum*, in front of it. This divine salutatorium, which is set into the porticos of a colonnaded court hung with royal curtains, is like the rotunda at the entrance to Diocletian's Palace, etc... ». Cf. encore p. 119 et 142.

13. J. PIJOAN, *Summa Artis, Historia general del Arte*, VIII, Madrid, 1948, p. 270, fig. 355. Légende : « representa el Hall o Aula Regia de un palacio carolingio, junto a un río con patos, cisnes y peces ». Cf. fig. 356 reproduisant l'image du f° 65 v du Psautier (= ma fig. 7).

14. *The Problem of the Iconography of Late Antique and early Mediaeval Palaces*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XX, 1961, p. 82.

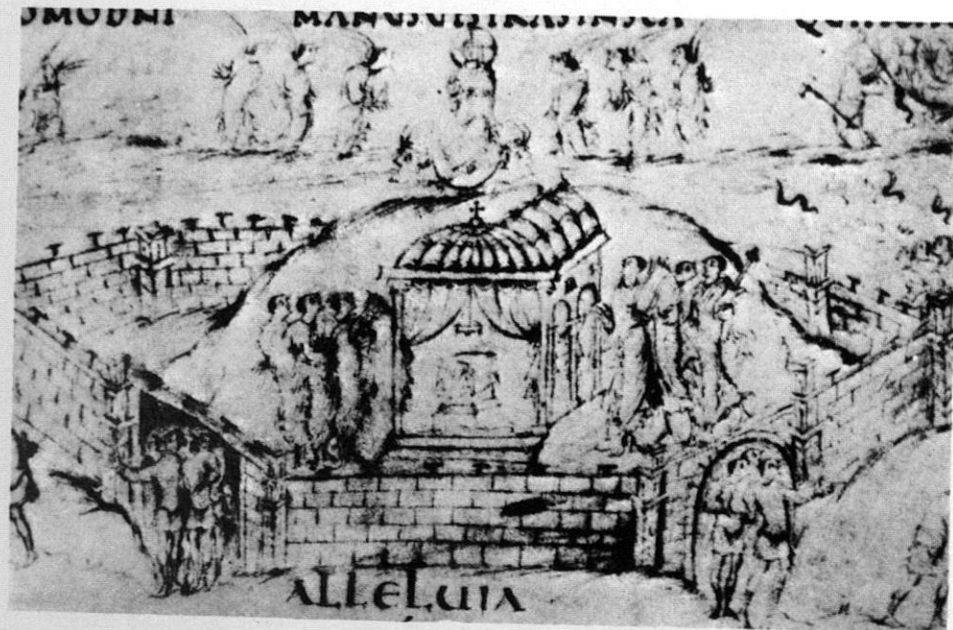


FIG. 3. — Psaume 134 (135), f° 76 r, De Wald, pl. CXVII. La Maison du Seigneur. Les ministres du culte chantent un hymne de louanges.

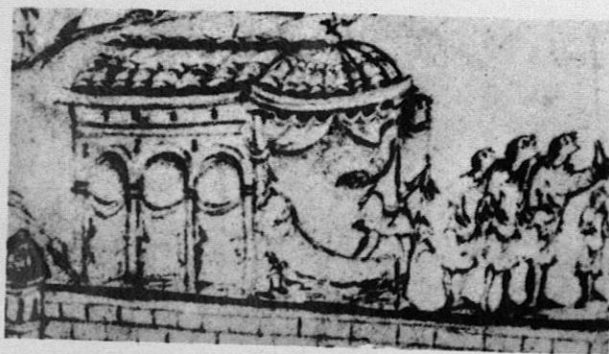


FIG. 2. — Psaume 131 (132), f° 75 r, De Wald, pl. CXV. David, devant sa maison, refuse d'y entrer avant d'avoir assuré le repos du Seigneur.



FIG. 4. — Psaume 122 (123), f° 72 v, De Wald, pl. CX. Le roi dans son palais, symbole d'orgueil.



FIG. 5. — Psaume 149, f° 83 r, (à gauche), De Wald, pl. CXXX. En bas : les juges des nations. En haut : « église » (*ecclesia*). Le peuple de Dieu chante ses louanges.

Insuffisances de l'interprétation traditionnelle

L'interprétation traditionnelle est, de fait, indubitablement erronée. L'erreur vient de ce que les historiens de l'architecture ont utilisé une image isolée de son contexte (la plupart, même quand ils se réfèrent à d'autres illustrations du manuscrit, reproduisent ce seul dessin) et n'ont pas tenu suffisamment compte des recherches sur l'iconographie médiévale qui avaient répandu chez d'autres spécialistes la notion de *Split Edifice*¹⁵.

Un examen attentif de la vignette du Psaume 133, peut déjà mettre en alerte l'observateur. Il est évident d'abord que sur l'image la connexion des trois parties du bâtiment semble artificielle : la « rotonde » centrale se rattache mal aux ailes puisqu'elle se situe en saillie par rapport à la zone supérieure (les toitures des ailes passent, semble-t-il, derrière la « coupole ») et en retrait par rapport à la zone inférieure (les portiques) ; elle n'a donc pas de profondeur. En second lieu, on doit tenir compte de la légère « fuite » des ailes, difficile à expliquer pour une façade plane. Enfin, dans l'hypothèse d'une représentation réaliste, on est choqué par certaines anomalies architecturales : portiques en saillie qui s'interrompent maladroitement au centre, raccordement des toitures inexécutable dans la pratique, etc. Ainsi, on éprouve des doutes tant sur l'homogénéité de la composition que sur la frontalité de l'édifice et la réalité de l'architecture figurée par l'illustrateur.

Il suffit de confronter l'image avec les autres dessins du Psautier pour expliquer ces différentes anomalies, et proposer pour chaque élément de la composition une interprétation acceptable.

II. — L'ÉDICULE CENTRAL.

On le considère, généralement, avons-nous dit, comme une rotonde ajourée couverte d'une coupole. Mais il s'insère dans une série qui permet d'en étudier plusieurs variantes.

Un édicule analogue à celui du Ps. 133 se retrouve un peu avant, au Ps. 131. Le bâtiment représenté est la maison de David, « *tabernaculum domus meae* », avec le lit sur lequel il refuse de s'étendre avant d'avoir logé le Seigneur (v. 3-4). On remarquera que la courbure du bord du toit, déjà signalée au Ps. 133, est ici plus accentuée. La « coupole » est couronnée par un motif peu distinct, peut-être la « fleur de lys » qui se retrouve ailleurs (voir *infra*), ou la bannière royale du Ps. 122.

Même type encore au Ps. 134. Cette fois, il s'agit, comme au Ps. 133, du Temple : le v. 2 demande un chant d'action de grâces aux « *servi qui stant in domo Domini, in atriis domus Dei nostri* ». L'édicule est le même qu'au Ps. 133 (coupole se terminant par une croix, épistyle presque droit), mais à l'intérieur, sous une lampe unique (ou une couronne), est figuré un autel.

Le type est un peu différent au Ps. 122. Symbolisant le « mépris des orgueilleux », on voit un roi trônant sous cette « coupole » au milieu de soldats en armes. Il n'y a pas de rideaux. Les colonnes sont remplacées par des piliers (dont l'angle est visible pour les trois de gauche) avec bases et chapi-

15. Bibliographie, par exemple, dans l'article de LAMPL, p. 7. Pour l'antiquité tardive, L'ORANGE (à propos des reliefs de l'arc de Constantin : *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin, 1939,

p. 90-96) et DYGGVE (*Ravennatum Palatium Sacrum*, p. 15 ss) ont beaucoup fait pour rendre cette notion familière aux archéologues.

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4



FIG. 6. — Psaume 28 (29), f° 16 r, De Wald, pl. XXVI.
La Maison du Seigneur, vers laquelle se dirigent des porteurs d'offrandes.



FIG. 7. — Psaume 111 (112), f° 65 v, De Wald, pl. CIII.
La maison du Juste qui distribue avec son épouse des aumônes aux pauvres.

teaux moulurés (cf. les supports latéraux sur l'image du Ps. 133). Au sommet de la coupole se dresse une hampe à l'extrémité de laquelle flotte une bannière (en fait, deux brins qui paraissent isolés).

En bas et à gauche de l'image illustrant le Ps. 149, est figuré le tribunal où six juges préparent la sentence qui sera appliquée aux Nations (v. 9). Les supports sont les mêmes que dans la figure précédente, mais il y a un arc sous la « coupole » (avec de petites fenêtres dessinées dans les écoinçons). La « coupole » est couronnée par un objet indistinct, sans doute un « lys » analogue à celui qui se trouve à l'autre extrémité du bâtiment.

L'arc sous la coupole n'est pas un exemple isolé. En effet, il faut examiner maintenant l'édifice du Ps. 28. A l'intérieur d'une enceinte, l'artiste a figuré le Temple (*atrium sanctum Ejus*) vers lequel se dirige une procession. La « coupole » est supportée ici par trois arcs inégaux. Sous l'arc central, plus grand, est représenté un autel avec un prêtre. La coupole est surmontée d'une croix. La manière dont sont dessinés les bâtiments latéraux et dont ils sont rattachés à l'édicule central prouve que la « coupole » n'appartient pas à la façade de l'édifice (voir *infra* p. 236).

Nous retrouvons les trois arcades inégales au Ps. 111 où l'artiste a voulu montrer le sort heureux qui attend le Juste : on le représente dans son palais. Il est assis au centre avec sa femme et tous deux distribuent leurs aumônes. Une lampe (peut-être une couronne au centre) pend de chaque clef d'arc. En outre, l'arc de gauche est garni de rideaux. La toiture est différente de celle des autres édifices examinés jusqu'à maintenant : elle est conique au lieu d'être bombée et la courbure du bord antérieur est très accentuée. Au sommet, on a dessiné une tête de cerf pour illustrer le v. 9 : « *cornu Ejus exaltabitur in gloria* »¹⁶.

Étude architecturale Cette série permet-elle de déterminer la nature de l'édicule ? Le contour courbe de la toiture est suggéré dans tous les cas. Par contre, son profil, qui est généralement arqué, est une fois angulaire. Cependant cette variante n'empêche pas d'admettre que l'édicule est partout voûté : les tuiles peuvent recouvrir directement l'extrados de la voûte (toiture bombée) ou être supportées par une charpente (toiture conique).

On a toujours supposé que l'édicule était une rotonde et que le plan de la toiture était circulaire. Mais rien ne permet de l'affirmer puisque, nulle part, on ne nous montre plus qu'une demi-coupole. Or, dans un cas au moins, où la toiture est vue de haut, il eût été possible de suggérer la circonférence.

Telle qu'elle est dessinée, la coupole ou demi-coupole repose sur deux ou quatre supports : est-ce une représentation réaliste ?

Quand il y a quatre supports (trois ouvertures), l'édicule rappelle les baldaquins de plan circulaire qui abritent le Psalmiste au Ps. 1 (il est, en fait, figuré devant), le souverain symbole d'injustice du Ps. 13, ou l'homme sans Dieu du Ps. 52 (f° 30 v. = De Wald, pl. XLIX). Mais, dans ces images, le plan circulaire est suggéré par les colonnes ou piliers qui figurent à l'arrière-plan. Rien de tel pour les édifices des fig. 6 et 7 où l'artiste disposait pourtant de la place nécessaire au centre (fig. 6) ou à gauche (fig. 7).

Donc, il n'est pas sûr que ces quatre colonnes fassent partie d'une colonnade circulaire. On pourrait admettre aussi qu'elles se situent sur un même plan vertical. Dans ce cas, l'inégalité des ouvertures (arcade centrale plus large et plus haute) ne serait pas une indication de perspective, mais rappellerait le motif des trois arcades inégales, banal dans l'archi-

16. TIKKANEN, *op. cit.*, p. 187 voit dans ce motif la preuve d'une influence germanique. Mais on connaît plusieurs exemples dans l'iconographie paléochrétienne

de maisons ornées d'une ramure : un pavillon de chasse sur une mosaïque de Centelles, une maison sur une peinture de la catacombe de Priscille, etc.



FIG. 8. — Psaume 1, f° 1 v, De Wald, pl. I. - Le Psalmiste.

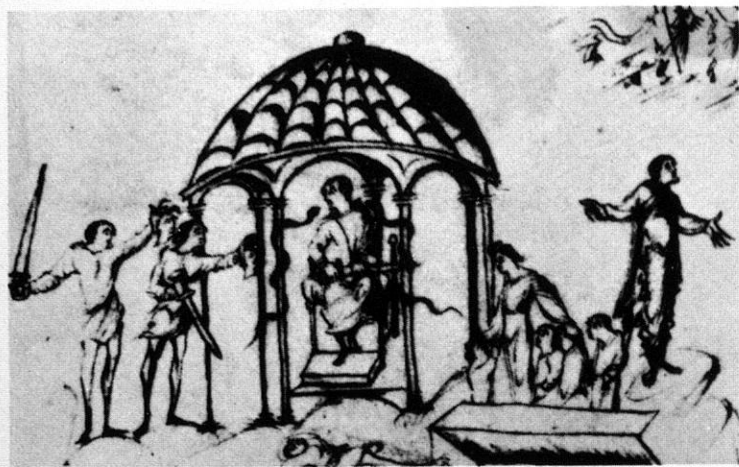


FIG. 9. — Psaume 13 (14), f° 7 v, De Wald, pl. XII. Souverain injuste et cruel symbolisant l'homme sans Dieu.

ture du Bas-Empire, soit dans les façades, soit à l'entrée du chœur ou de l'abside dans les églises¹⁷.

Si on est tenté ici de dissocier la toiture et la colonnade inférieure, un tel partage devient une absolue nécessité pour les autres images où la toiture de plan circulaire repose sur deux colonnes seulement. L'équilibre de l'édicule tel qu'il est figuré apparaît, dans ce cas, impossible. En conséquence, ou bien les colonnes jouent un rôle purement décoratif, et il n'y a pas lieu d'en tenir compte pour interpréter l'architecture, ou bien elles ont leur fonction propre dans l'édifice, mais sans rapport direct avec la toiture qu'elles paraissent supporter.

Il ne suffit pas, en outre, d'étudier les dessins. Pour que l'interprétation traditionnelle soit acceptable, il faudrait prouver que le modèle existe dans l'architecture réelle. Or, si on rencontre des vestibules de plan centré dans les grandes constructions romaines ou byzantines, il ne semble pas qu'on ait signalé de ces sortes de rotondes totalement ajourées et plaquées au centre d'une façade¹⁸.

L'analyse de l'architecture permet donc de parvenir à une première conclusion négative : l'édicule n'est pas réalisable tel qu'il est représenté (fig. 1-5) ou, s'il est à la rigueur réalisable (fig. 6-7), il n'est guère vraisemblable.

Cette analyse nous fournit par ailleurs deux directions de recherche : elle nous conduit à envisager l'hypothèse d'une demi-coupole, au lieu d'une coupole, et à examiner séparément la toiture à contour circulaire et la colonnade inférieure, probablement rectiligne.

17. Voir, en particulier, E. DYGGVE, *op. cit.*, p. 32-33, 40, 49 et n. 1 ; S. BETTINI, *Il castello di Mschattà in Transgiordania nell'ambito dell'arte di potenza tardo-antica*, *Anthemon* (Mélanges Anti), Florence, 1955, p. 341 ss. ; plus récemment, les articles de P. L. ZOVATTO à propos des barrières de chœur d'Italie du Nord, et Ch. DELVOYE, *Études d'architecture paléochrétienne, Byzantion*, XXXII, 1962, p. 513 ss., avec références.

18. A propos de la rotonde du palais de Dioclétien à Split, j'ai tenté de rassembler, à la suite de F. W. DEICHMANN, les principaux exemples de vestibules en rotonde : *La place de Split dans l'architecture aulique du Bas-Empire, Urbs* (Split), 1961-1962, p. 89 et fig. 5 et *Le « palais » de Dioclétien à Spalato à la lumière des récentes découvertes*, *Bull. des Antiquaires de France*, 1961, p. 102-104 et fig. 8.

Personnages et objets

Dans un deuxième temps, nous devons tenir compte des détails (décor, personnages, mobilier, etc.) qui peuvent aider à situer le lieu de l'action et, donc, à déterminer la nature du cadre architectural.

1° *Rideaux*. Nous avons souligné dans la plupart des images la présence de rideaux pendus dans les ouvertures sous la « coupole ». Peut-on en tirer argument pour localiser ces ouvertures ? Il le semble, bien que l'artiste place de ces *vela* un peu partout et même à des endroits où, dans la réalité, ils ne seraient pas indispensables (par exemple dans les portiques latéraux de l'édifice du Ps. 131 qui représentent, selon moi, les colonnades longitudinales d'une salle basilicale). Les textes, l'iconographie et même l'archéologie (encastrement des tringles) nous renseignent très précisément sur l'emplacement de ces portières, fort utilisées dans les bâtiments du Bas-Empire¹⁹. On en trouve naturellement à l'entrée des édifices : dans le Psautier même, l'artiste a représenté des rideaux encadrant une porte aux Ps. 19 et 45 (f° 26 v = De Wald, pl. XLII) ou pendant dans l'embrasure d'une porte aux Ps. 5 et 140. On remarquera cependant que, même dans ce cas, il n'est pas sûr que les rideaux soient en rapport avec la porte : aux Ps. 19 et 45, les rideaux sont liés à la colonnade que l'artiste a plaquée contre la façade ; il y a eu donc superposition de deux motifs ; aux Ps. 5 et 140, les rideaux vus dans l'embrasure peuvent se placer en réalité derrière la porte. Car il est un second emplacement où des rideaux sont non seulement utiles mais nécessaires dans les édifices religieux et dans les palais : c'est dans le fond du bâtiment, devant le trône et à l'entrée du « sanctuaire » ou du « chœur ».

2° *Lampes*. Le motif revient à plusieurs reprises dans la série étudiée et très fréquemment dans le Psautier. Au Ps. 133, ces lampes pourraient convenir à un vestibule, puisqu'il est précisé que la scène se déroule la nuit. Mais il n'en est pas de même partout ailleurs. Logiquement, on doit conclure que si l'artiste a jugé bon de dessiner des appareils d'éclairage, c'est qu'il situait la scène dans un endroit naturellement obscur, donc plutôt dans le fond de l'édifice qu'à l'entrée : les lampes paraissent liées également à la notion de « sanctuaire ».

3° *Trône ou siège*. Sous la « coupole », l'artiste a représenté trois fois des personnages siégeant : le roi du Ps. 122, le Juste miséricordieux du Ps. 111, les juges du Ps. 149. Dans cette dernière image, il ne semble pas qu'on puisse préciser l'endroit où siège le tribunal puisque l'artiste a figuré d'autres juges sous les arcades de gauche, n'attribuant ainsi à l'architecture qu'un rôle d'encadrement. L'image du Ps. 111 ne fournit pas non plus d'indication claire : la distribution d'aumônes peut avoir lieu, à la rigueur, sous un porche. Par contre le roi orgueilleux du Ps. 122 devrait se trouver logiquement au fond de son palais.

4° *Le lit de David* (Ps. 131). Le lit de repos se situe normalement à l'intérieur de l'édifice (*tabernaculum*) plutôt qu'à l'entrée.

5° *Autel*. Un autel est figuré devant le bâtiment au Ps. 28 et à l'intérieur au Ps. 134. C'est un autel massif qui ressemble à l'autel païen plutôt qu'à la banale *mensa* des églises chrétiennes, mais la convention est courante déjà dans l'art paléochrétien. Cet autel, nu ou drapé, se retrouve souvent dans le Psautier (42 cas, sauf erreur). Il peut être placé soit à l'extérieur, soit à l'intérieur de l'édifice. Dans le premier cas, l'artiste veut illustrer la notion de sacrifice ou d'offrande, qui est, en général,

19. Pour le palais, voir, par exemple, A. ALFÖLDI, *Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniellen am römischen Kaiserhofe*, *Römische Mitteilungen*, XLIX, 1934, p. 36-38. — Pour le culte, quelques études de détail : Th. KLAUSER, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes, Jahrbuch für Antike und Christentum*, III, 1960, p. 141-142 ; A. PELLETIER, *Le « voile du temple » de*

Jérusalem en termes de métier, Revue des Études grecques, LXXVII, 1964, p. 70-75. — Iconographie : G. RODENWALDT, *Cortinae, ein Beitrag zur Datierung der antiken Vorlage der mittelalterlichen Trenzillustrationen*, *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse*, 1925, Heft 1.

Fig. 1-3, 6-7

Fig. 2

Cf. fig. 17

Fig. 10

Fig. 11-12

Fig. 1, 3, 7

Fig. 4, 7, 5

Fig. 7

Fig. 4

Fig. 2

Fig. 6, 3

Fig. 10 et suiv.

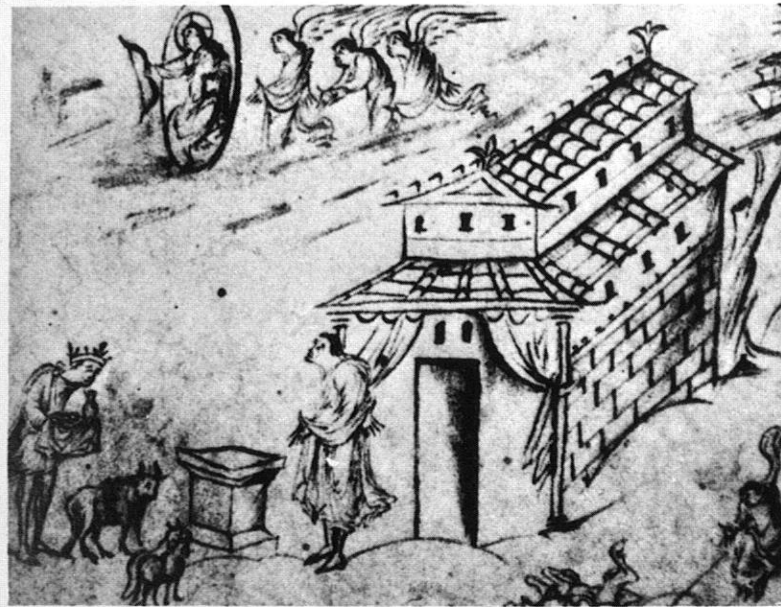


FIG. 10. — Psaume 19 (20),
f° 11 r, De Wald, pl. XVII.
Le Temple : le roi apporte ses
offrandes.



FIG. 11. — Psaume 5, f° 3 r,
De Wald, pl. IV.
Le Psalmiste monte au Temple.



FIG. 12. — Psaume 140 (141),
f° 79 r, De Wald, pl. CXXIII.
Le Temple. Le Psalmiste, qui
tient un encensoir, adresse sa
prière au Seigneur.

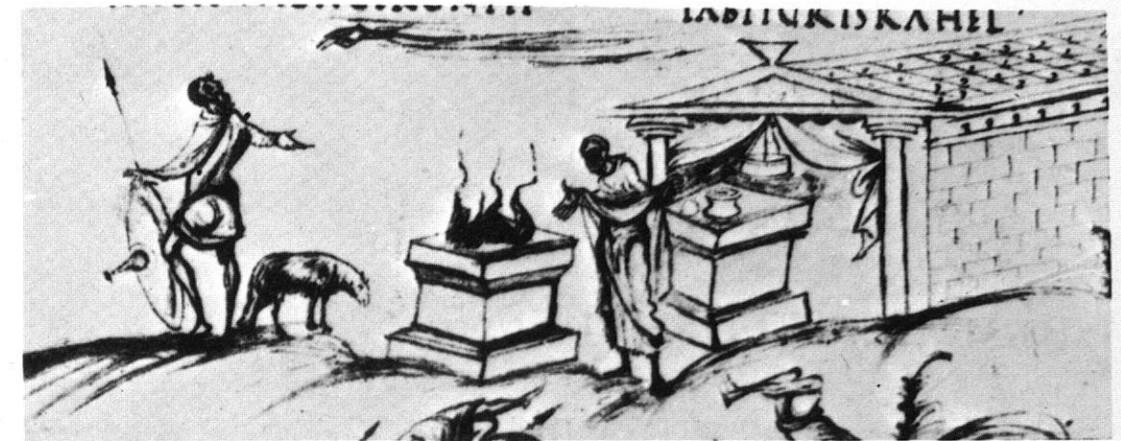


FIG. 13. — Psaume 53 (54), f° 30 v, De Wald, pl. XLIX. — Le Temple.
Le Psalmiste (David) promet à Dieu de lui offrir un sacrifice et de bénir son nom.

mentionné dans le texte : un feu brûle parfois sur l'autel ; souvent des animaux sont dessinés à proximité arrivant en troupeaux ou portés par des fidèles ; un prêtre attend à côté. Quand l'autel est à l'intérieur du sanctuaire (*domus Dei, tabernaculum, ecclesia*) évoqué dans le texte, c'est le concept de prière qui domine : l'autel s'aperçoit alors entre des rideaux ; il est éclairé par des lampes ; parfois il porte un vase liturgique ; les fidèles sont généralement tournés vers lui dans une attitude de recueillement. L'image du Ps. 53 montre même que l'artiste peut juxtaposer les deux concepts : il a figuré deux autels, l'un à l'extérieur, allumé, pour le sacrifice sanglant, l'autre à l'intérieur avec un vase sur le dessus.

Il est évident que l'illustrateur est tributaire de deux images différentes : celle du Temple juif (ou du temple païen) avec l'autel extérieur, et celle de l'église chrétienne où l'autel est situé au fond de la nef, en avant de l'abside généralement, parfois à l'intérieur de celle-ci. Au Ps. 28, c'est la première qui domine (offrande d'animaux, cf. v. 1) ; au Ps. 134 (hymne de louanges), l'artiste est influencé par la seconde. Dans ce dernier cas, il semble bien que l'autel symbolise le « sanctuaire », au sens restreint du terme.

Ainsi, on constate que toutes les scènes et les objets dessinés sous la « coupole » peuvent se situer dans le fond d'un édifice (rideaux, personnages des fig. 5 et 7) ou doivent normalement y trouver leur place (lampes, roi de la fig. 4, lit de la fig. 2, autel de la fig. 3). Soulignons toutefois que certains de ces motifs (rideaux, lampes) sont d'une grande banalité dans l'iconographie paléochrétienne (voir, par exemple, les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure). Donc l'artiste peut toujours les utiliser, non pour leur valeur propre, mais comme des thèmes conventionnels.

Tentative d'interprétation : Puisqu'on admet une certaine cohérence entre la scène représentée et son cadre architectural, on doit se demander si la « coupole », qui, telle qu'elle est dessinée ne convient pas à une façade, n'appartient pas elle aussi à la partie postérieure de l'édifice. Mais comme la dite « coupole » peut être en réalité une demi-coupole (voir *supra*), on pense assez naturellement à une abside dont la toiture serait, en quelque sorte, retournée et projetée en avant.

Fig. 13, 18
Fig. 10, 13,
18, 27
Fig. 14, 28,
30, 31, 33
Fig. 13

Fig. 6
Fig. 3

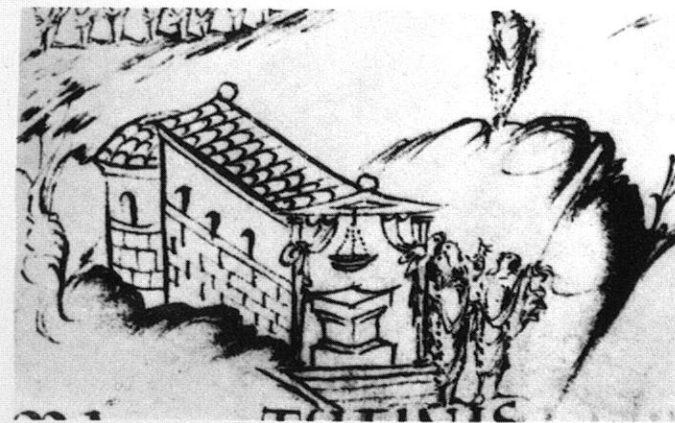


FIG. 14. — Te Deum, f° 88 r,
De Wald, pl. CXXXVIII.
Église (hymne à la gloire de Dieu).



FIG. 16. — Psaume 25 (26), f° 14 v (à droite),
De Wald, pl. XXIII.
« Églises » (*ecclesiae* = assemblées) où les fidèles
bénissent le Seigneur.



Photographie Anderson.

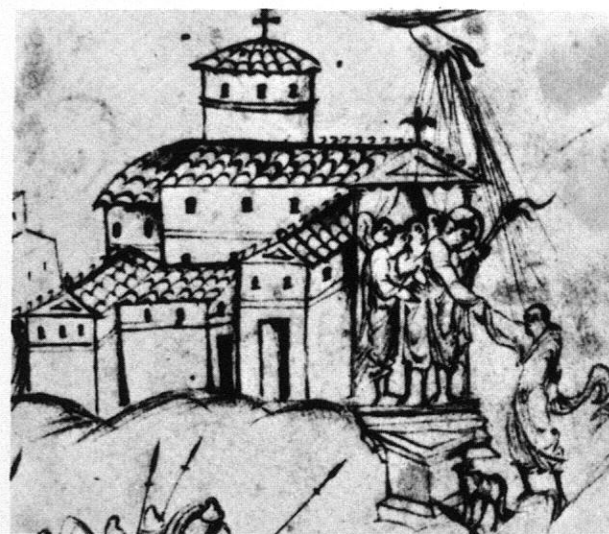


FIG. 15. — Psaume 26 (27), f° 15 r, De Wald,
pl. XXIV.
Demeure du Seigneur (*domus, templum, taber-
naculum*) qui accueille le Psalmiste.

FIG. 17. — Église (à droite) et baptistère (à
gauche) (?) sur un sarcophage de Rome (aux
Grottes vaticanes).

Il faut évidemment prouver que l'illustrateur du Psautier connaît ce type d'édifice basilical à abside. Il l'a, en fait, représenté deux fois, en perspective plus ou moins conventionnelle : au f° 88 r (*Te Deum*) et au Ps. 26.

Fig. 14-15

Sur cette dernière image, le bâtiment à abside est pris dans un complexe, d'interprétation difficile : on voit derrière lui une haute tour surmontée d'une croix dont il est impossible de dire si elle est indépendante ou non de l'édifice principal. D'où des divergences sur la fonction d'une tour identique placée à l'extrémité d'un bâtiment basilical au Ps. 25 (à droite). M. Jean Hubert pense que dans les deux cas, il s'agit d'une tour lanterne analogue à celles qu'il a étudiées dans les églises carolingiennes²⁰. Pour ma part, je verrais plutôt dans la « tour » du Ps. 25, l'abside de la basilique, que l'artiste aurait surhaussée et retournée pour la montrer, alors que, normalement, elle serait restée invisible. Le procédé qui consiste à figurer des côtés d'un bâtiment que l'on ne devrait pas voir, est particulièrement répandu depuis le Bas-Empire²¹, et il est utilisé notamment pour les absides des églises. Ici même, l'artiste en a usé pour le bâtiment basilical du f° 88 r. Je reproduis, d'autre part, un fragment d'un célèbre bas-relief appartenant à un sarcophage romain, où l'on a toujours reconnu une basilique avec son abside présentée à côté de la nef, de façon tout-à-fait comparable à la « tour » du Ps. 25²². L'examen de l'ensemble du Psautier ne permet pas, contrairement à ce qui se produit généralement, de trancher dans un sens ou dans l'autre : il existe d'autres tours associées à des bâtiments rectangulaires, mais, dans certains cas, il s'agit de petits édifices, probablement des mausolées (Ps. 15, f° 8 r = De Wald, pl. XIII ; Ps. 40, f° 24 r = pl. XXXVIII ; Symbole des Apôtres, f° 90 r = pl. CXLII) ; sur d'autres figures, la tour peut appartenir aussi bien à l'enceinte de la ville qu'à l'édifice basilical (Ps. 17, f° 9 r = pl. XV ; Ps. 30, f° 17 r = pl. XXVIII) ; sur d'autres encore, la tour paraît indépendante (Ps. 101, f° 58 r = pl. XCIII ; Ps. 111). La discussion n'a d'ailleurs qu'une importance limitée puisque nous possédons dans le Psautier des exemples certains de basiliques à abside. Mon interprétation aurait seulement l'intérêt de montrer que, à cet endroit, l'artiste est tenté de détacher l'abside de la nef et d'en présenter la face postérieure.

Fig. 16

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 7

L'hypothèse d'une inversion et d'une projection au premier plan de la toiture absidale rend compte, me semble-t-il, et de l'aspect particulier de la soi-disant « coupole », et de la nature des scènes qu'elle abrite. Il reste à tenter d'identifier le portique inférieur qui doit être étudié, avons-nous dit, indépendamment de la toiture.

Le portique Ce portique se présente sous la forme, soit de deux colonnes ou piliers supportant une architrave, soit d'une arcature, soit de trois arcades inégales. Dans la mesure où l'ouverture occupe toute la largeur du bâtiment, les deux premiers types ne peuvent guère représenter une façade réelle. Le seul argument en faveur de cette interprétation serait la présence de deux petites fenêtres autour de l'arcature du Ps. 149 : elles semblent montrer qu'on a figuré là un mur extérieur. Mais, comme nous le verrons ailleurs, ces fenêtres n'ont pas de rapport avec le portique et doivent être, au contraire, associées à la toiture : c'est à cette hauteur que l'artiste passe d'une vue intérieure à la vision extérieure du bâtiment. Le troisième type (triple arcature inégale) a été étudié plus haut : nous avons noté qu'il convenait aussi bien à une façade qu'à une colonnade intérieure placée devant le « sanctuaire » d'un palais ou d'une basilique.

Fig. 1-4

Fig. 5 — 6-7

Fig. 5

Fig. 6-7

20. Cf., par exemple, Saint-Riquier ou Manglieu (J. HUBERT, *Bull. des Antiquaires de France*, 1958, p. 93 et n. 1).

21. P. LAMPL, *op. cit.*, p. 8, donne d'autres exemples de cette technique.

22. G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Rome, 1929, p. 170-172.



FIG. 18. — Psaume 4, f° 2 v, De Wald, pl. III.
Le Temple : sacrifice au Seigneur.



FIG. 19. — Psaume 73 (74), f° 42 r,
De Wald, pl. LXVIII.
Les ennemis s'attaquant aux vantaux
du Temple.

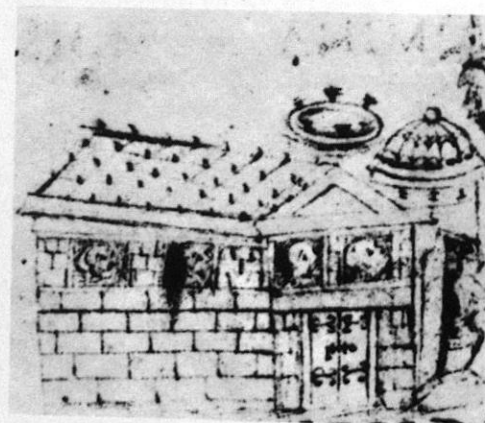


FIG. 20. — Psaume 137 (138), f° 77 v,
De Wald, pl. CXX.
Prison, avec les humbles que le Seigneur
n'oublie pas.

Portique et toiture sont bien indépendants dans tous les cas : en effet, si la toiture représente la demi-coupole de l'abside vue de l'extérieur, le portique ne peut appartenir à la même face de l'édifice : il n'a pas sa place à l'extérieur du chevet. Mais puisque nous avons admis un certain lien entre le cadre architectural et la scène qui y est dessinée, nous devons logiquement situer aussi le portique dans le fond du bâtiment. Aussi verrai-je là volontiers une figuration de l'« arc triomphal », c'est-à-dire de l'entrée de l'abside qui, dans la réalité, peut se présenter sous les trois formes que nous avons distinguées.

Ainsi, l'artiste aurait projeté en avant les deux éléments les plus caractéristiques du chevet d'un édifice basilical, mais, en raison de ce choix, il a été obligé de superposer un portique intérieur dont il a gardé l'orientation normale et une toiture extérieure qu'il lui a fallu retourner pour la montrer à l'observateur.

Abside et baldaquin Naturellement, il faut éviter, tout en proposant une interprétation précise, d'exagérer la rigueur du processus : l'artiste garde une grande liberté et aucune image n'est absolument identique à sa voisine. Il n'est pas exclu aussi que l'illustrateur puisse être influencé en même temps par plusieurs types architecturaux. Ainsi, on ne peut écarter une contamination entre abside et baldaquin pour deux des images. Les deux types ont d'ailleurs en commun la forme courbe et l'aspect de la couverture, que caractérisent les « côtes » formées par les lignes d'*imbrices*. En outre, leur fonction est analogue (encadrement d'un trône ou d'un autel), et le ciborium se situe normalement dans le fond d'un édifice comme l'abside. De toute façon, il ne s'agirait pas d'une façade.

Fig. 6-7

Les autres formes de façade Les conclusions auxquelles nous sommes parvenus valent-elles pour les autres images où nous trouvons des édifices du même type, mais sans « coupole » ? En effet, dans le Psautier, l'artiste place aussi sur le devant de ses bâtiments de forme basilicale :

- soit une paroi pleine percée d'une porte et surmontée d'un fronton,
- soit une grande ouverture rectangulaire encadrée de colonnes et couronnée d'un fronton,
- soit une ouverture cintrée.

1° La façade à fronton percée d'une porte.

Ce type apparaît dix-huit fois. Parfois, l'artiste tient à représenter les battants de la porte qui peuvent être ouverts (voir aussi Ps. 142, f° 79 v = De Wald, pl. CXXIV) ou fermés. Dans ce cas, l'édifice est figuré tel qu'il se présente dans la réalité devant l'observateur : la porte, le mur qui l'encadre et le fronton appartiennent bien à la façade. Ce type convient quand l'artiste a besoin de représenter un bâtiment fermé et que la vue de l'intérieur est secondaire. Par exemple, la matérialisation des portes fermées est indispensable pour le Ps. 73 où le Psalmiste évoque les ennemis s'attaquant aux vantaux du Temple, ou pour le Ps. 137 où l'édifice est une prison.

Fig. 12

Fig. 19-20

Fig. 19

Fig. 20



FIG. 21. — Psaume 44 (45), f° 26 r,
De Wald, pl. XLI.
Palais : le roi accueille son épouse.

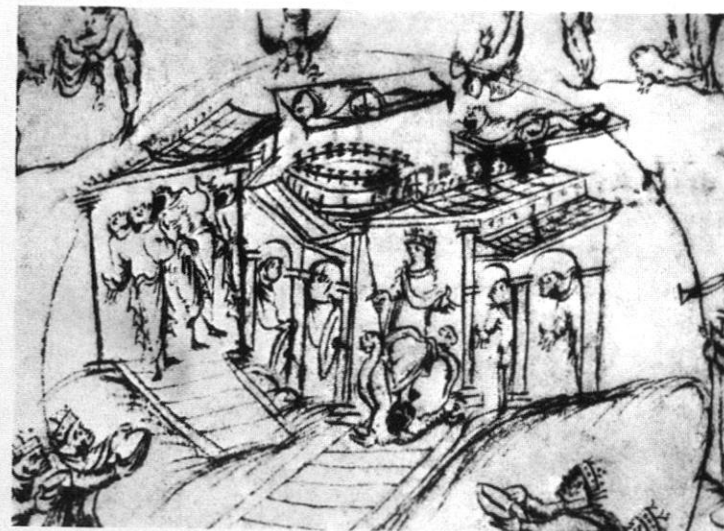


FIG. 22. — Psaume 88 (89),
f° 51 v, De Wald, pl. LXXXII.
David dans son palais.



FIG. 23. — Psaume 124 (125),
f° 73 r, De Wald, pl. CXI.
Les justes à l'abri des murailles
de Jérusalem.

2° Le portique couronné d'un fronton.

Cette formule permet de montrer l'intérieur du bâtiment en ouvrant la façade sur toute sa largeur. Elle est de beaucoup la plus fréquente (56 exemples recensés)²³.

Partout le fronton paraît bien appartenir réellement à la façade de l'édifice. D'abord, il ne présente aucune différence avec celui de la série précédente où l'existence de la porte élimine toute difficulté d'interprétation. En second lieu, il offre les caractéristiques d'un fronton extérieur : il est associé plusieurs fois à une rangée de fenêtres (voir aussi Ps. 38, f° 22 v à droite = De Wald, pl. XXXVI ; Ps. 39, f° 23 r = pl. XXXVII ; Ps. 47, f° 27 v = pl. XLIV ; Ps. 70, f° 40 r = pl. LXV) ; il paraît sculpté (l'artiste suggère un décor, qui peut être une simple mouluration, en dessinant plusieurs triangles emboîtés) ; il est couronné d'un motif analogue à celui que l'on trouve au faite des toitures (le plus souvent une croix ou un acrotère en forme de fleuron)²⁴. Or, l'illustrateur, dont le modèle paraît être ici un bâtiment sans abside, n'aurait aucune raison de préférer le fronton postérieur au fronton antérieur et de le « projeter » devant le spectateur puisque, d'une part, il ne serait pas possible de le caractériser nettement et que, d'autre part, ce fronton postérieur ne possède pas la même « symbolique » que l'abside.

Le portique est-il solidaire du fronton, appartient-il également à la façade, ou bien représente-t-il le « sanctuaire » intérieur comme sans doute celui de la série « à coupole » ? Il est difficile de trancher. Certes, cette façade ouverte sur toute sa largeur apparaît peu réaliste. Mais on pourrait penser que l'artiste, pour montrer l'intérieur de l'édifice, supprime le mur de façade en gardant les colonnes qu'il dessine parfois aux angles de bâtiments rectangulaires (voir aussi Ps. 45, f° 26 v = De Wald, pl. XLII), ou bien que, partant d'une façade tétrastyle (voir *infra*), il ne conserve que les colonnes extérieures. Cette interprétation vaut en particulier quand ce portique encadre des personnages tournés vers l'extérieur et visiblement placés à la porte de l'édifice²⁵. Mais, par ailleurs, il arrive que le portique soit relié à une file d'arcades latérales, que nous définirons plus loin comme une colonnade intérieure, et il est fréquent que l'artiste représente à cet endroit des personnages ou des objets liés pour nous à la notion de « sanctuaire » : roi sur son trône ou à côté de son trône, autel (23 exemples), rideaux et lampes²⁶. On conclurait volontiers dans ce cas à une tentative de « projection » d'une scène et d'une architecture intérieures.

On doit rattacher à la série des bâtiments à fronton les quelques images où ne subsiste plus du modèle qu'un fronton isolé porté par des colonnes : Ps. 35 (f° 20 v = De Wald, pl. XXXIII) ; Ps. 121 à droite (f° 72 r = pl. CIX), Ps. 124, Ps. 151 (f° 91 v = pl. CXLIV), ou bien un fronton prolongé par une amorce de toit avec des colonnes en façade, mais sans murs latéraux : Ps. 1 (f° 1 v = pl. I), Ps. 117 (f° 67 v = pl. CVI). La signification de ces représentations schématiques, souvent de petites dimensions, est également ambiguë. Bien que la scène encadrée par cette architecture se situe apparemment à l'intérieur d'un bâtiment

23. Il faut sans doute ajouter quelques figures où la façade du bâtiment est indistincte : Ps. 30, f° 17 r = DE WALD, pl. XXVIII ; Ps. 68, f° 38 v (à droite) = pl. LXIII, etc.

24. Le couronnement du fronton peut être une simple sphère (une vingtaine d'exemples), un triangle posé sur une pointe (12 cas, ex. fig. 12, 13, 24), une croix (15 cas), un motif cordiforme (Ps. 62, f° 35 r = DE WALD, pl. LVII), un fleuron trilobé (50 cas). Ces différents motifs peuvent d'ailleurs se combiner : la croix repose toujours sur une sphère (12 cas) ou sur un triangle (3 cas) ; de même le fleuron trilobé surmonte parfois une boule (14 cas) ou un triangle (4 cas). Il arrive que le fleuron soit très proche d'une croix (exemple : Ps. 18, f° 10 v = DE WALD, pl. XVI) et réciproque-

ment. Il paraît bien que le fleuron en forme de lys, que beaucoup d'auteurs considèrent comme typiquement carolingien (cf. déjà TIKKANEN, *op. cit.*, p. 184-185), soit une stylisation de l'acrotère végétal, familier à l'architecture classique (en dernier lieu : H. GROPPEN-GEISSER, *Die pflanzlichen Akrotere klassischer Tempel*, Mayence, 1962).

25. Mais il ne faut pas attacher une importance excessive à l'orientation des personnages placés à l'intérieur du Temple : elle dépend surtout de l'emplacement de la figure divine dans la composition d'ensemble.

26. Au Ps. 64, f° 36 r = DE WALD, pl. LIX, l'artiste dessine à cet endroit une balance, symbole de la justice divine qu'il localise dans le Temple.

Fig. 29

Fig. 10-11

Fig. 15-16

Fig. 23



FIG. 24. — Psaume 51 (52), f° 30 r, De Wald, pl. XLVIII.
Saül dans son palais.

(roi trônant des Ps. 1 et 151, autel de la fig. 23), il semble que l'artiste ait surtout retenu des éléments de la façade.

Le Ps. 51 est illustré par une image où figure un type unique de bâtiment à façade tétrastyle et fronton, représentant le palais de Saül. La colonnade se prolonge à gauche sous la toiture à double rampant, dessinée en perspective. Le roi siège en apparence devant les colonnes de la façade. Les détails sont particulièrement soignés : témoin le motif qui orne le fronton, et les chapiteaux corinthiens dont les acanthes sont reconnaissables. Le modèle semble être ici un temple antique périptère dont les murs auraient été supprimés. En dehors de cette opération, l'architecture ne semble pas avoir subi de substantielle modification. Mais, suivant toute vraisemblance, il y a eu « projection » en façade d'une scène se situant dans la réalité à l'intérieur de l'édifice.

Dans toute cette série, l'élément caractéristique est donc le fronton de la façade, et non plus la toiture du chevet. L'artiste, prenant l'édifice tel qu'il se présente dans la réalité, se contente d'ouvrir artificiellement la façade et de « sortir » éventuellement une scène ou un décor intérieurs. Quand il procède de la sorte, on ne peut exclure, avons-nous dit, qu'il soit influencé par l'architecture du « sanctuaire », en particulier pour la colonnade. Mais, même pour le fronton, il peut exister une contamination avec le ciborium (un ciborium sur plan carré et non plus circulaire) : le roi trônant sous un fronton isolé (Ps. 1, 151) pourrait paraître placé sous un baldaquin si le fronton n'était pas identique à celui qui orne la façade des bâtiments.

3° L'ouverture cintrée.

On compte 16 bâtiments avec ce type d'ouverture sur le devant. L'arc retombe tantôt sur des colonnes, tantôt sur des piliers de section carrée, tantôt sur des massifs de maçonnerie par l'intermédiaire de consoles moulurées. L'ouverture occupe en principe toute la largeur de la façade, mais sa hauteur varie : parfois un fronton subsiste au-dessus (Ps. 80, f° 48 r = De Wald, pl. LXXV ; Ps. 89, f° 53 r = pl. LXXXIII ; Ps. 110, f° 65 r = pl. CII ; Ps. 113, f° 66 r = pl. CIV) ; dans d'autres cas, l'arc échancre le fronton (voir aussi Ps. 90, f° 53 v = pl. LXXXIV ; Ps. 105, f° 61 v à gauche = pl. XCVII) ; enfin, sur quelques images, le fronton disparaît et la toiture semble reposer directement sur l'extrados de l'arc (voir aussi Ps. 50, f° 29 r = pl. XLVII).

Cette ouverture en plein cintre peut être simplement une porte agrandie pour permettre de montrer l'intérieur du bâtiment. L'artiste dessine, en effet, à côté des portes rectangulaires plus courantes, des portes cintrées sur le devant de divers édifices²⁷. Il utilise aussi très souvent cette forme pour des portes de villes (22 cas). Par ailleurs le fronton échancre par un arc, qui se rencontre ici sporadiquement, est un parti que les architectes romains et byzantins utilisent souvent pour des façades²⁸.

Toutefois, cette interprétation n'est pas toujours satisfaisante. Quand l'arc repose sur des colonnes ou sur des piliers et qu'il est accompagné sur le côté d'autres arcatures appartenant, nous le verrons, à des colonnades intérieures, il ressemble plus à l'« arc triomphal » d'une église qu'à une porte. L'hypothèse d'une « projection » de cet élément représentatif du « sanctuaire » est renforcée quand on voit l'artiste dessiner à cet endroit des scènes ou des objets que nous placerions au fond de l'édifice : un roi au milieu de ses gardes, Ézéchias malade étendu sur son lit, un autel (voir aussi Ps. 110), des rideaux et des lampes (voir aussi Ps. 80).

On notera que dans les cas où la toiture prolonge l'extrados de l'arc, l'artiste a été amené à lui donner une forme bombée, tout en conservant une arête faîtière (voir aussi Ps. 50). Nous constatons une pareille contamination dans la série « à coupole » où l'élément central, qui est également courbe, impose sa forme aux toitures des nefs.

Conclusion Ainsi, il faut distinguer nettement dans le Psautier deux grands groupes d'images architecturales : celui où le motif principal est une coupole ou une demi-coupole et celui où le bâtiment est caractérisé par un fronton. Dans un cas, la « coupole » paraît bien être la toiture de l'abside ; dans l'autre, le fronton appartient certainement à la façade. L'une et l'autre représentent à la fois des formes typiques de l'édifice basilical que l'artiste prend comme modèle, et des motifs « glorifiants » possédant leur symbolisme propre²⁹. Le choix entre ces deux formules paraît assez arbitraire. On remarquera toutefois

27. Porte principale : Ps. 11, f° 6 v = DE WALD, pl. X ; Ps. 101, f° 58 r (à gauche) = pl. XCIII ; Ps. 107, f° 63 v (à droite) = pl. XCIX. — Porte latérale : Ps. 22, f° 13 r = pl. XX ; Ps. 62, f° 35 r = pl. LVII ; Ps. 78, f° 46 v = pl. LXXIII.

28. Sur ce « fronton syrien », cf. L. CREMA, *Architettura romana* (Enciclopedia classica), Turin, 1959, p. 142, 344, 512, 586, 613. Il se retrouve, par exemple, à Constantinople, à la façade de la Sainte-Sophie théodosienne (A. M. SCHNEIDER, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul*, Berlin, 1941).

29. Pour la symbolique du *fastigium*, voir, en particulier, les travaux d'A. ALFÖLDI (*Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, Röm. Mitt., L, 1935, p. 132) et d'E. DYGGVE (*Ravennatum Palatium Sacrum*). Cf. P. HOMMEL, *Giebel und Himmel*, Istanbul. Mitt., VII, 1957, p. 11-55. — Celle de la coupole et de la conque a été abondamment étudiée, en particulier par L. HAUTECEUR (*Mystique et architecture, le symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954) et E. BALDWIN-SMITH (*The Dome*, Princeton, 1950 ; *Architectural Symbolism*, op. cit.).

Fig. 25-28, 36

Fig. 32

Fig. 26-27

Fig. 25, 28, 36

Fig. 26, 36

Fig. 26, 36
Fig. 27

Fig. 25, 28, 36



FIG. 25. — Psaume 38 (39), f° 22 v,
De Wald, pl. XXXVI.
Maison : les riches.



FIG. 28. — Psaume 92 (93), f° 54 v,
De Wald, pl. LXXXVI.
Le Temple (*domus Dei*).

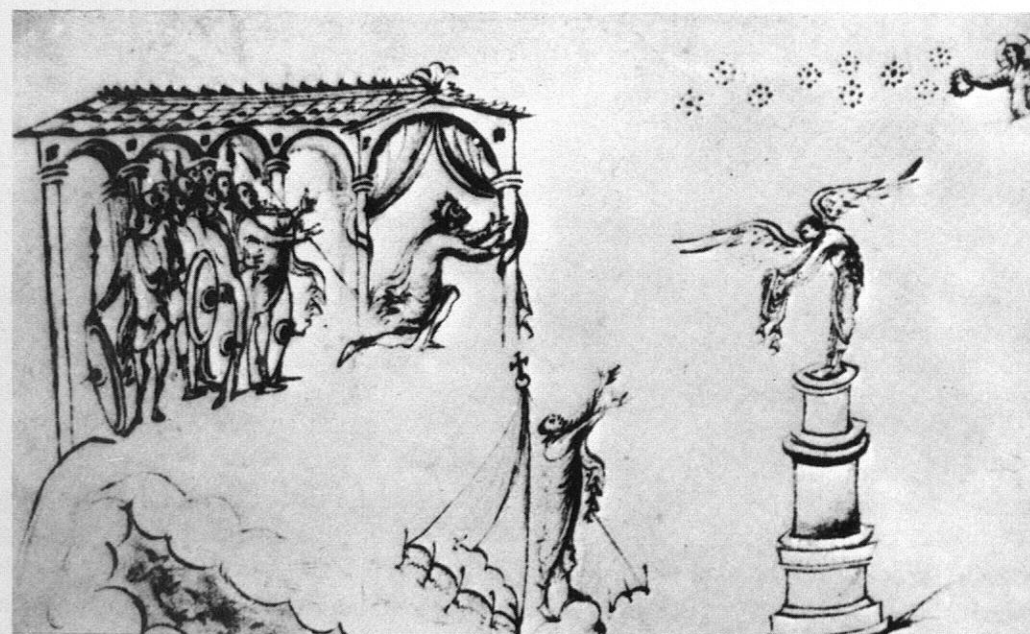


FIG. 26. — Psaume 60 (61), f° 34 v. De Wald, pl. LVI. — Palais : le roi en prière.

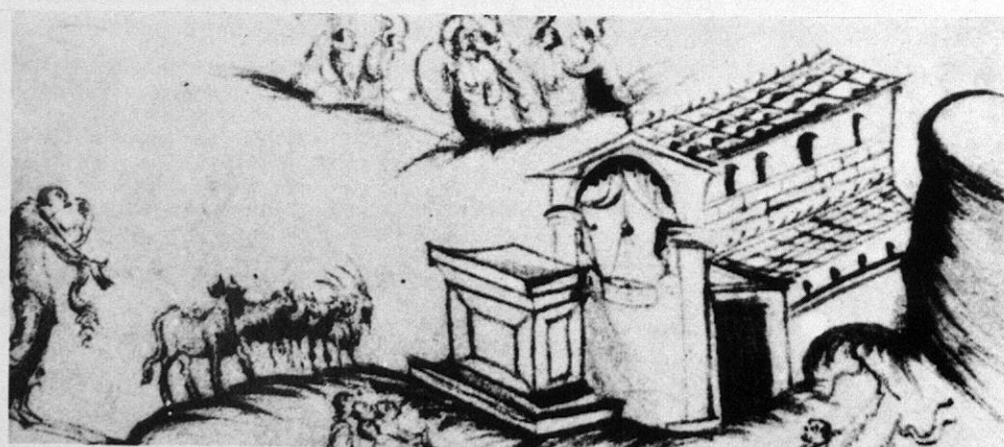


FIG. 27. — Psaume 65 (66), f° 36 v, De Wald, pl. LX. — Le Temple (*domus Dei*) : le Psalmiste s'approche, avec les victimes du sacrifice.

que la plupart des bâtiments « à coupole » sont groupés à la fin du codex sur des folios voisins : il semble qu'à cet endroit, l'artiste soit plus particulièrement influencé par l'image de l'abside (peut-être parce que le texte insiste sur la notion de « sanctuaire »)³⁰, alors qu'ailleurs il préfère la vision plus classique de la façade à fronton. Qu'il projette devant l'observateur la toiture absidale ou qu'il lui présente plus normalement le fronton, l'illustrateur garde de toute façon pour le haut de l'édifice une vision de l'extérieur.

C'est, au contraire, sur l'intérieur du bâtiment qu'il attire l'attention au bas de l'image. L'architecture ne devient ici qu'un cadre assez vague pour une scène ou un décor interne. D'où la difficulté de définir la nature du portique qui compose ce cadre, en règle générale. On est tenté de penser à l'« arc triomphal » (au sens large) quand le portique est associé à la toiture absidale ou aux colonnades des nefs et quand il encadre des personnages et des objets que nous plaçons de préférence au fond du monument. Mais il est certain qu'il représente aussi parfois un porche conventionnel.

III. — LES AILES.

L'examen de l'ensemble du Psautier permet de comprendre ce que représentent les corps latéraux de la « Maison du Seigneur » du Ps. 133 et pourquoi l'artiste les figure ainsi.

Le point de départ : Il part, avons-nous dit, d'un édifice rectangulaire à une ou plusieurs nefs, avec ou sans abside, qui symbolise, le plus souvent, le Temple, la *Domus Dei*. Cet édifice est généralement dessiné en perspective normale.

Quand le bâtiment comporte un seul vaisseau, le mur latéral visible est divisé en deux zones : une zone inférieure occupée par des assises de pierres de taille et une zone supérieure le plus souvent dépourvue d'indication d'appareil, mais percée en revanche d'une ligne de fenêtres cintrées ou rectangulaires, au nombre de trois ou quatre en général.

Quand l'édifice possède trois nefs, la même division en deux registres se retrouve pour le mur du bas-côté. La claire-voie de la nef principale se présente en général sous l'aspect d'une zone blanche percée de fenêtres. On y trouve rarement une indication d'appareil (voir aussi Ps. 22, f° 13 r = De Wald, pl. XX).

La suppression du mur latéral Plusieurs bâtiments à trois nefs présentent sur le côté, au lieu du mur habituel, une file d'arcades qui sont vides dans deux cas et garnies ailleurs de personnages tournés vers le centre de l'édifice, comme ceux du Ps. 133. On notera qu'une file de fenêtres est dessinée sous la toiture du bas-côté de la fig. 30 (il y a une fenêtre isolée à cet endroit sur la fig. 34).

Ces arcades se retrouvent aussi au flanc de bâtiments qui, apparemment, ne comportent

30. On trouve aussi un regroupement de bâtiments à abside (en position normale ou projetée devant l'édi-

fice) aux folios 14 v (fig. 16) ; 15 r (fig. 15) ; 16 r (fig. 6).

Fig. 5 (en haut), 11, 14, 16 (à gauche), 25

Fig. 10, 16 (à droite), 18-19

Fig. 27

Fig. 29, 32
Fig. 30-31,
33-34

Fig. 30, 34

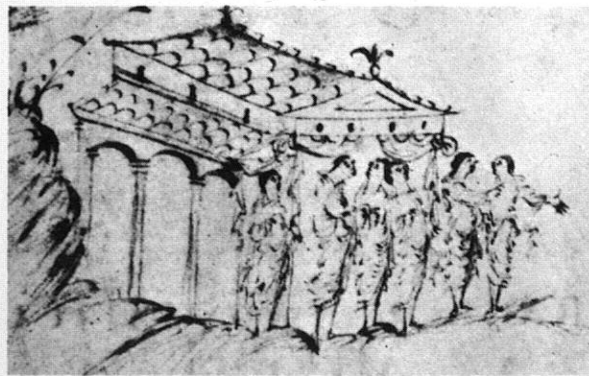


FIG. 29. — Psaume 34 (35), f° 19 v,
De Wald, pl. XXXII.
« Église » (*ecclesia*) : l'assemblée rend
grâces à Dieu.



FIG. 30. — Psaume 82 (83), f° 48 v,
De Wald, pl. LXXVI.
Le Temple du Seigneur revendiqué
par les ennemis de son peuple.

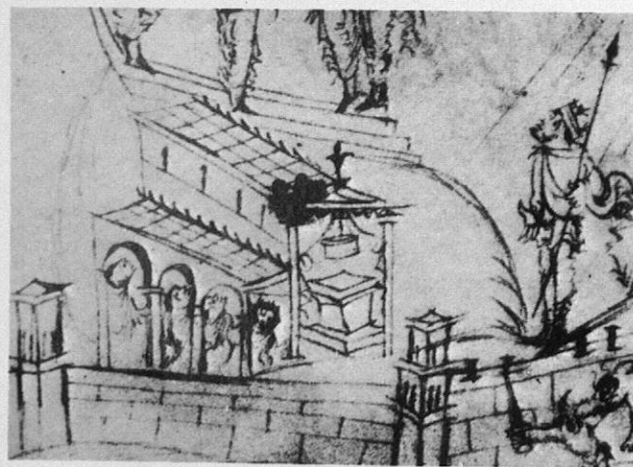


FIG. 31. — Psaume 83 (84), f° 49 r,
De Wald, pl. LXXVII.
Demeure du Seigneur (*domus Dei*,
tabernaculum) devant laquelle se
trouve David (?)

qu'un seul vaisseau : on compte trois exemples pour la série à fronton (ajouter Ps. 80, f° 48 r = De Wald, pl. LXXV) et deux pour la série « à coupole ». Dans une image de cette dernière série, les colonnes soutiennent une architrave au lieu d'arcs. Enfin, au flanc du bâtiment central de la fig. 7, l'artiste n'a eu la place de dessiner qu'une grande arcature. Une seule fois, les arcades sont vides (Ps. 80), ailleurs, elles sont garnies de rideaux, ou encadrent des personnages ; sur la fig. 25, les personnages sont dessinés devant la colonnade. Ici aussi, on aperçoit parfois une file de fenêtres au-dessus des arcades.

Les fig. 2 et 22 doivent être jointes à la série. Mais pour la première, il est difficile de déterminer si l'édifice possède ou non des bas-côtés (la toiture de la nef latérale me paraît suggérée par deux lignes parallèles au-dessus des arcades ; la présence de deux files de fenêtres renforce cette interprétation). Pour la seconde, on semble se trouver en présence d'un bâtiment à trois nefs à droite et d'un édifice à nef unique à gauche. En réalité, nous verrons qu'il s'agit d'une seule basilique divisée en deux. Sur la fig. 2, les arcades sont tendues de rideaux, sur la fig. 22, elles abritent des personnages.

Nous réserverons aussi pour l'instant le cas de la fig. 21, où les murs latéraux n'ont disparu qu'en partie et qui présente également un exemple de dédoublement.

L'apparition des arcades intérieures

Ces galeries correspondent-elles à une réalité architecturale ? On l'a souvent prétendu et certains historiens de l'architecture font même de ces salles ouvertes une caractéristique de l'architecture carolingienne³¹. Même si on accepte l'interprétation réaliste, cette conclusion est déjà imprudente puisque les bâtiments fermés sont bien plus nombreux dans le Psautier.

En fait, l'interprétation réaliste n'est pas soutenable et certains détails de l'architecture sont inacceptables tels qu'ils sont figurés : citons simplement le raccord de la colonnade latérale et du portique central, ou bien la présence de fenêtres, apparemment inutiles, entre les arcs et la toiture (de la nef unique ou du bas-côté).

L'examen de la fig. 36 me paraît fournir la solution du problème : on saisit en quelque sorte le processus de suppression du mur latéral en cours de réalisation. Le mur est encore conservé jusqu'à mi-hauteur, jusqu'à la ligne double qui sépare la zone appareillée de celle des fenêtres. Ces dernières sont remplacées par des arcades (dont on ne voit que la moitié supérieure), qui appartiennent évidemment à une colonnade intérieure. Cette ouverture partielle permet de montrer des personnages qui se trouvent dans le bâtiment.

L'édifice de la fig. 6 paraît être au même stade d'ouverture partielle ; certes, les arcades sont moins nettement caractérisées et on pourrait les confondre avec des fenêtres très agrandies. La présence, à chaque extrémité des murs latéraux, de fenêtres de dimension normale rend toutefois cette deuxième interprétation moins satisfaisante.

La fig. 36 prouve de façon indiscutable, à mon sens, que partout les arcades représentent une colonnade intérieure devant laquelle l'artiste a supprimé le mur latéral. On peut hésiter, par contre, sur la nature de la colonnade à architrave figurée sur le côté du bâtiment de la fig. 4. En effet, une autre interprétation est possible dans ce cas puisque le Psautier contient plusieurs exemples d'édifices

31. Par exemple, TIKKANEN, PIJOAN, *loc. cit.* Cf. F. BEHN, *Die karolingische Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrasse*, Berlin, 1934, p. 87. — De même, on a tiré parti des représentations d'églises « ouvertes »

(par exemple, la lampe d'Orléansville), pour démontrer la réalité de ce type architectural dans l'art paléochrétien.

Fig. 26, 35

Fig. 3, 5

Fig. 4

Fig. 7

Fig. 3 — 4, 5,

7, 35

Fig. 25

Fig. 3, 5, 26,

35

Fig. 2

Fig. 22

Fig. 21

Fig. 2, 34, 35,

etc.

Fig. 3, 5, 26,

30, 34, 35

Fig. 36

Fig. 6

Fig. 4

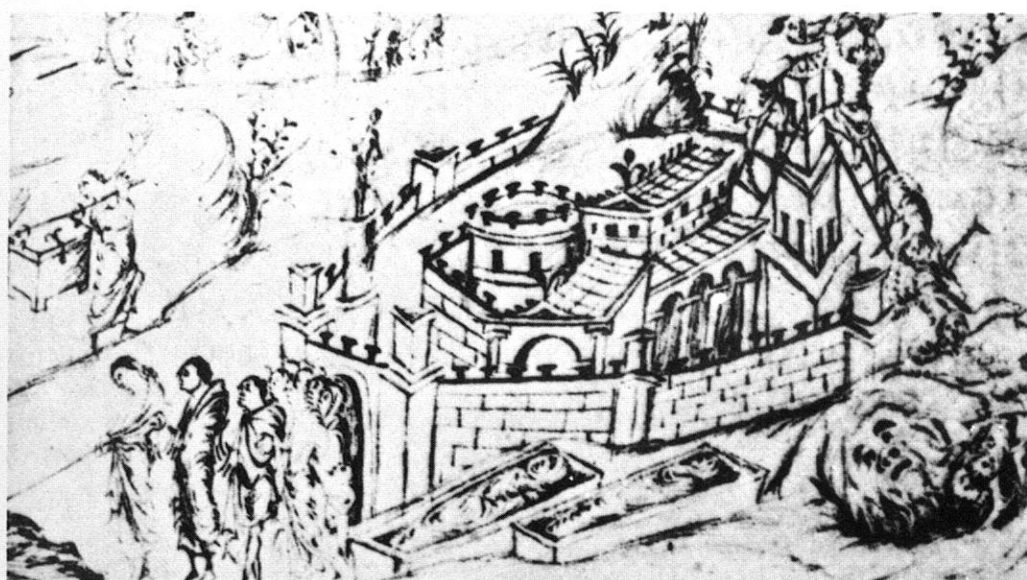


FIG. 32. — Psaume 113 (114-115), f° 66 r, De Wald, pl. CIV.
L'Égypte sous l'aspect d'une ville fortifiée d'où sortent les Hébreux conduits par Moïse.

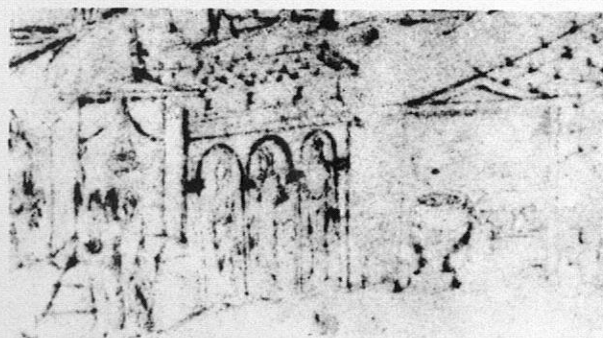


FIG. 33. — (cf. fig. 38, n° 4 ter).
Psaume 143 (144), f° 80 r, De Wald,
pl. CXXV. — Le Temple (?)

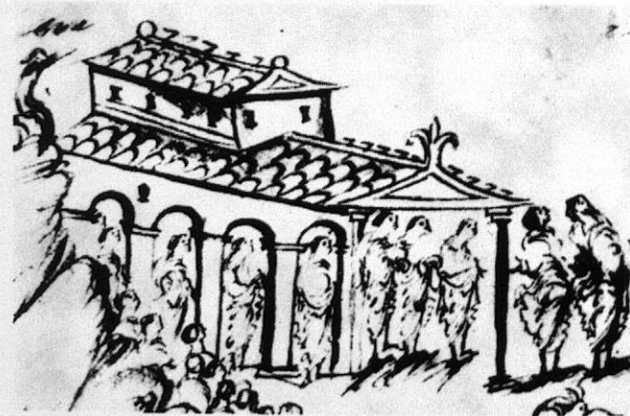


FIG. 34. — Premier cantique de
Moïse, f° 85 r, De Wald, pl. CXXXIV.
Sanctuaire du Seigneur dans la
montagne (*habitaculum, sanctuarium*).



FIG. 35. — Psaume 149, f° 83 r (à
droite), De Wald, pl. CXXX.
Bâtiment indéterminé. Les saints,
l'épée à la main, chantent la gloire
de Dieu.

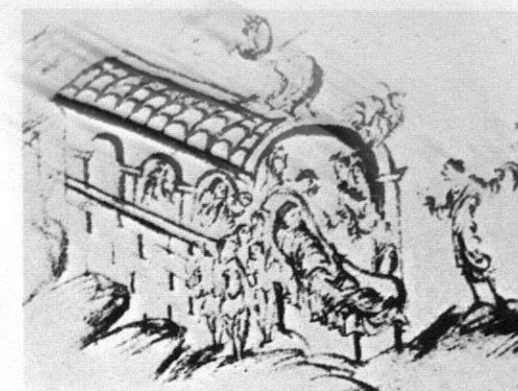


FIG. 36. — Cantique d'Ézéchias, f° 84 r,
De Wald, pl. CXXXII.
Ézéchias malade dans son palais.

dont les parois sont décorées de colonnes engagées (voir aussi Ps. 10, f° 6 r = De Wald, pl. IX ; Cantique de Zacharie, f° 88 v = pl. CXXXIX) et que l'artiste n'ignore pas non plus, semble-t-il, le type du temple péritère (voir *supra*) : on pourrait penser à la suppression de la paroi latérale derrière une colonnade extérieure, et non pas devant une colonnade intérieure. Pour les mêmes raisons, le rôle des colonnades latérales du bâtiment de la fig. 21 n'est pas clair : la scène qui est figurée sur le devant paraît se situer à l'intérieur de l'édifice dans lequel les deux groupes de personnages qui se dirigent vers le centre sont entrés par les portes dessinées aux extrémités ; on serait donc enclin à rapporter également les colonnades au décor intérieur si elles n'étaient pas plaquées contre un mur qui a toutes les caractéristiques (assises de pierres de taille et fenêtres) d'un mur extérieur.

Puisque les arcades représentent les colonnades longitudinales d'un édifice de type basilical, le modèle théorique est un bâtiment comportant au moins trois nefs. Mais, en fait, nous l'avons vu, il existe toute une série d'images simplifiées (souvent de petites dimensions) où l'artiste figure des arcades sur le flanc d'un bâtiment sans bas-côté.

Vision extérieure sur les toitures et les fenêtres

L'ouverture vers l'intérieur n'intéresse que la zone inférieure de l'édifice. Comme nous l'avons déjà noté, l'artiste garde au niveau des toitures une vue de l'extérieur. Le partage entre les deux zones est assez indécis. Parfois les fenêtres de la paroi latérale sont conservées entre les arcades et le toit du bas-côté ou de la nef unique (voir *supra*) : bien qu'elles se situent souvent au niveau des arcs, elles doivent être associées à la toiture et non à ces derniers.

Ainsi, nous pouvons déterminer la nature des « ailes » du bâtiment du Ps. 133. Chacune d'elle constitue, non pas un portique plaqué contre une façade, mais le flanc d'un édifice basilical dont le bas a été « ouvert » par convention. Il reste à expliquer pourquoi cette composition a été répétée de chaque côté de l'édicule central alors que la plupart des images comparables sont dissymétriques.

Par chance, nous disposons d'images permettant d'établir la réalité d'un dédoublement et d'un aplanissement de l'édifice basilical.

Fig. 11

Fig. 24

Fig. 21

Fig. 3, 5, 7,
26, 35

Fig. 3, 6, 26,
30, 34, 35

Fig. 1

Fig. 3

Le rabattement en avant de la façade latérale La vignette du Ps. 134, immédiatement voisine de l'image qui nous occupe, nous présente une première étape. Le bâtiment est encore dessiné en vue cavalière, mais le mur latéral est remplacé par les arcades intérieures. En outre, la toiture paraît incomplète : l'artiste aurait pu suggérer l'existence du second rampant à gauche de l'arête faîtière, mais le toit est coupé net comme si la moitié droite du bâtiment se suffisait à elle-même. Cette moitié de nef est prête pour le rabattement en avant. Le rabattement est réalisé au Ps. 131 où la paroi latérale, qui prend également la forme d'un portique coiffé par une toiture, se présente à peu près de face et sur le même plan que l'édicule « à coupole ». De même, dans la série à fronton, nous voyons d'abord le flanc du bâtiment s'ouvrir, puis se rabattre progressivement en avant et s'aligner enfin sur le même plan que le fronton (on doit remarquer qu'il reste ici une certaine trace de perspective puisque une seconde ligne d'arcades est visible à l'arrière plan).

Fig. 2

Fig. 7, 29-32
Fig. 33-34
Fig. 26

Dédoublement et rabattement simultané des deux façades latérales

Toutes ces images sont dissymétriques puisque l'artiste présente à l'observateur une seule façade latérale. La formule n'est pas très heureuse esthétiquement et ne convient pas quand la scène représentée à l'intérieur du bâtiment doit recevoir une composition symétrique. D'où le choix, pour certaines images, d'un autre procédé qui consiste à couper le bâtiment dans le sens de la longueur et à rabattre simultanément les deux moitiés de chaque côté de l'élément central (coupole ou fronton). Cette seconde formule satisfait peut-être aussi le goût, commun à l'époque, pour la vision totale d'un objet³². Le dédoublement est en train de se réaliser sur les fig. 6 (série « à coupole ») et 22 (série à fronton). Mais on voit les difficultés qu'éprouve l'artiste à partager les toitures. Sur la fig. 6, la toiture de la nef principale est dessinée deux fois, à droite et à gauche, avec son fronton de façade (l'existence de ce double fronton montre bien que l'édicule central se superpose artificiellement à une façade normale). Sur la fig. 22, on a, à droite, la toiture de la nef principale et d'un bas-côté, à gauche, celle du second bas-côté. Le rabattement en avant ayant été poussé plus loin, on aboutit aux images presque planes des Ps. 133 et 44. L'aplanissement, en effet, n'est pas total comme le montrent la légère « fuite » des toitures et, sur la fig. 1, l'existence de chaque côté de l'édicule de deux arcades perpendiculaires aux colonnades longitudinales³³.

Fig. 6

Fig. 22

Fig. 1
Fig. 21

Ce dédoublement de l'édifice n'est pas dû au hasard : il fournit à une certaine catégorie de scènes le cadre majestueux et symétrique qui leur convient (processions convergeant vers le Temple des fig. 1 et 6, roi trônant au milieu de sa cour de la fig. 22, mariage royal de la fig. 21).

32. Cf. déjà A. RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1901, p. 32, n. 1 (traduction italienne, Florence, 1953, p. 56, n. 1). Surtout : A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, dans *Cahiers*, I, 1945, p. 15-34.

33. Le rôle de ces deux arcades n'est pas clair : appartiennent-elles aussi aux colonnades intérieures ou

représentent-elles les portes latérales de la façade (on voit des portes dessinées sur le devant d'un bas-côté sur les fig. 16, 18-19, 27, etc. ; cette porte latérale est parfois cintrée : Ps. 22, f° 13 r = DE WALD, pl. XX) ? L'angle du bâtiment qui est parfois suggéré à cet endroit au niveau du portique (voir aussi fig. 22 à gauche, 32[?]), disparaît ailleurs (fig. 22 à droite, 33-34).

IV. — CONCLUSIONS : L'ARCHITECTURE « SYNTHÉTIQUE » DANS LE PSAUTIER.

Les fig. 37 et 38 résument les résultats de notre enquête, l'une pour la série « à coupole », l'autre pour la série à fronton. Elles montrent que l'évolution est parallèle dans les deux séries depuis le bâtiment basilical figuré en vue cavalière jusqu'à la pseudo-façade des fig. 1 et 21.

Fig. 37-38

Figure 37 : n° 1 = fig. 16 à droite. — n° 2 = fig. 36. — n° 3 = fig. 4. — n° 4 = fig. 3. — n° 5 = fig. 6. — n° 6 = fig. 1.

Figure 38 : n° 1 = fig. 16 à gauche (le choix volontaire d'une illustration qui réunit le type à abside et le type sans abside explique qu'on ait placé ici à l'origine de l'évolution un bâtiment à nef unique). — n° 2 = fig. 34. — n° 3 = fig. 35. — n° 4 = fig. 30. — n° 4 bis = fig. 31. — n° 4 ter = fig. 33. — n° 5 = fig. 22. — n° 6 = fig. 21.

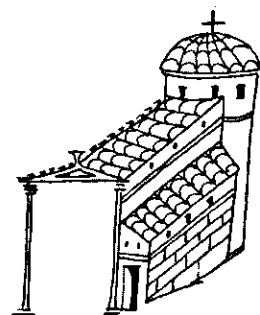
Dans ces deux tableaux, le choix et la place des différentes images présentent à coup sûr une part d'arbitraire. En effet, quand nous employons le terme « évolution », nous usons faute de mieux d'un mot inadéquat : l'artiste ne commence pas par dessiner au début du codex des bâtiments fermés pour finir par des édifices aplanis, mais il entremêle, au gré de sa fantaisie et des besoins de l'illustration, différents types de représentations (nous avons noté cependant que des édifices présentant des similitudes sont parfois regroupés sur des folios voisins : par exemple, Ps. 131-134). De même, les interprétations proposées dans les légendes ne peuvent guère, pour des raisons d'espace, tenir compte des doutes ou des nuances exposés plus haut (abside de la fig. 37, 1 ; colonnade de la fig. 37, 2 ; arcades de la fig. 37, 5 ; choix entre l'explication « porche » et l'explication « sanctuaire » pour le portique central de la série de la fig. 38 ; colonnades latérales de la fig. 38, 6, etc.). Il est évident que ces images sont trop variées et souvent trop irréelles pour que tous les éléments en soient clairement définissables.

Malgré ces réserves, l'examen approfondi du Psautier nous aura permis de définir les grandes constantes de l'illustration architecturale dans ce manuscrit.

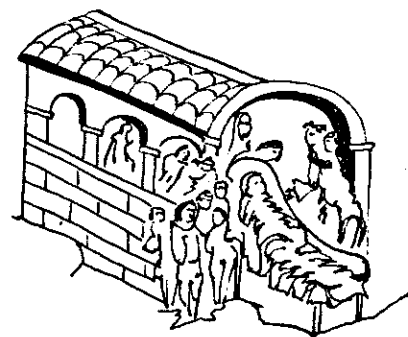
1° Le modèle est purement conventionnel et n'a aucun rapport ni avec l'architecture contemporaine, ni avec la nature de la scène représentée. En principe, le bâtiment le plus complet est une basilique à trois nefs avec façade à trois portes et fronton au-dessus de la porte principale, deux files d'arcades à l'intérieur et abside au chevet. Mais l'artiste supprime très souvent l'abside et les bas-côtés et remplace parfois, semble-t-il, les arcades par des colonnades à architraves. En outre, il n'ignore pas le type du petit bâtiment rectangulaire pseudo-périptère (petit temple, mausolée ?) ni celui du temple périptère. Les plans, les élévations et même les détails du décor sont empruntés dans tous les cas à l'architecture classique ou paléochrétienne. Ce modèle classique est employé indifféremment pour symboliser le palais royal, le Temple de l'Ancien Testament, l'église (*ecclesia*) en tant que lieu de prière et lieu de réunion. Seuls quelques détails (croix pour les édifices cultuels, acrotère ou bannière au sommet pour les palais, autel extérieur quand il est question de sacrifice, autel intérieur pour la prière, trône pour le palais royal) suffisent à distinguer les bâtiments religieux et profanes. Encore cette distinction est-elle bien formelle : on trouve la croix au-dessus d'un palais (fig. 22) ; en revanche, elle est souvent remplacée par un acrotère au-dessus du Temple.

2° L'artiste a tendance à placer côte à côte les parties les plus significatives de l'édifice sans tenir compte des règles de perspective. Les deux procédés employés sont d'une

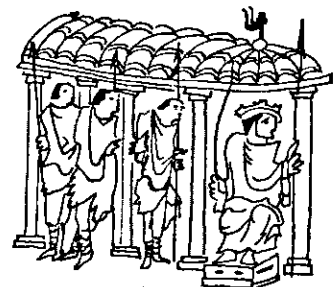
FIG. 37.



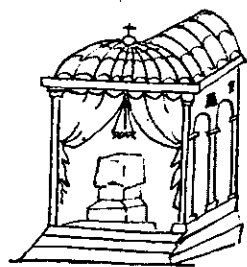
- 1) A. Abside (retournée).
B. Nef centrale.
C. Bas-côté.



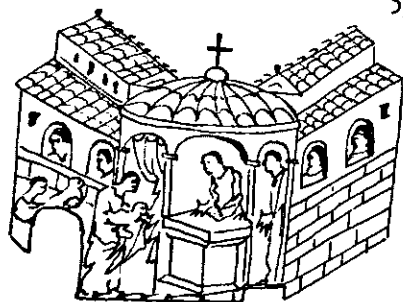
- 2) A. Toiture de la nef (citrée).
B. Haut d'une colonnade intérieure.
C. Bas du mur latéral.



- 3) A. Toiture de la nef (citrée).
B. Toiture de l'abside (retournée et projetée au premier plan).
C. Colonnade intérieure (?) à architrave.
D. Entrée de l'abside.



- 4) A. Toiture de l'abside.
B. Moitié de la toiture de la nef.
C. Fenêtres basses de la nef (?) : vue extérieure.
D. Colonnade intérieure.
E. Entrée de l'abside.



- 5) A. Toiture de l'abside.
BB. Toitures des nefs (dédoublées).
C. Arcades intérieures traitées comme des fenêtres (?)
D. Bas des murs latéraux.
E. Arc triomphal.

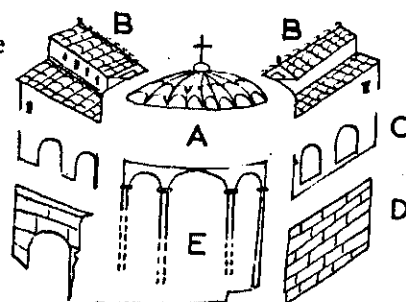
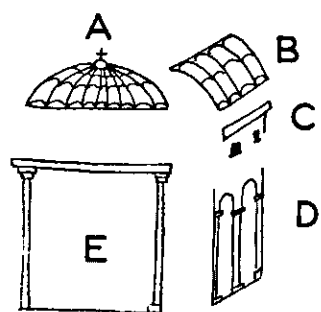
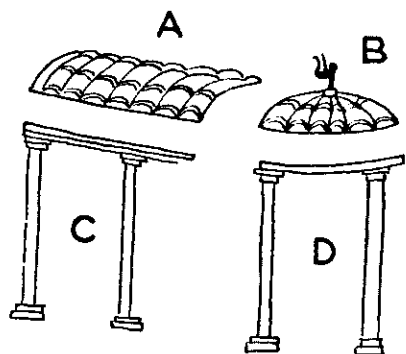
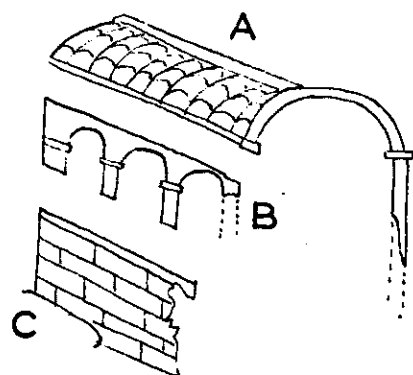
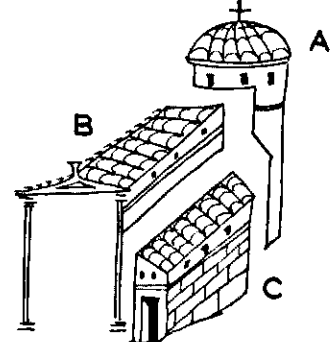
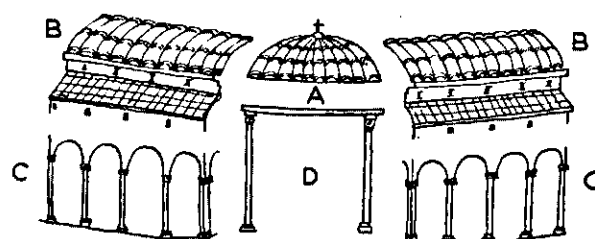
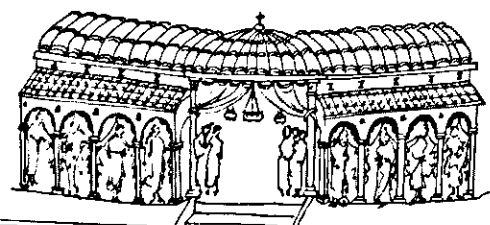
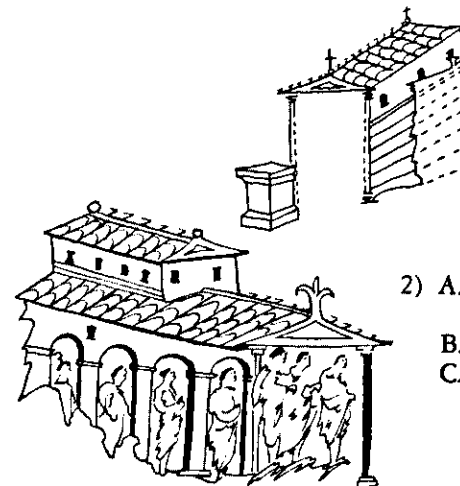
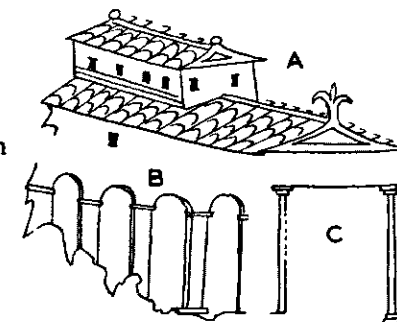


FIG. 38.

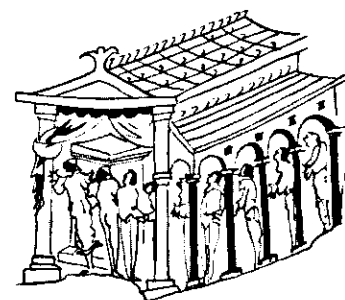
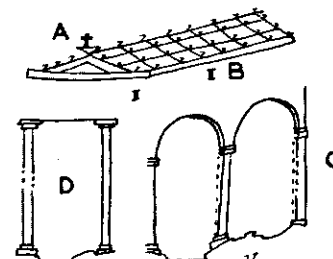
- 1) Edifice à nef unique (perspective classique).



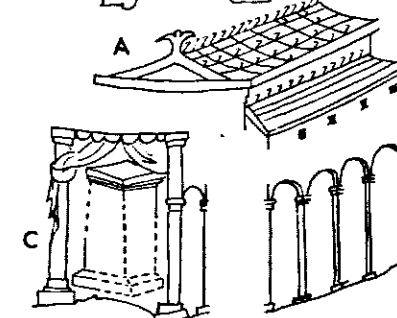
- 2) A. Toiture (avec surélévation partielle).
B. Arcades intérieures.
C. Porche (?)



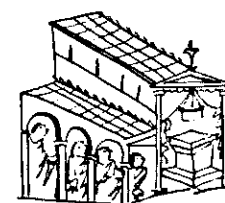
- 3) A. Toiture simplifiée.
B. Fenêtres basses de la nef : vue extérieure.
C. Arcades intérieures.
D. Porche (?)



- 4) A. Toitures des nefs.
B. Arcades intérieures.
C. Sanctuaire (?)



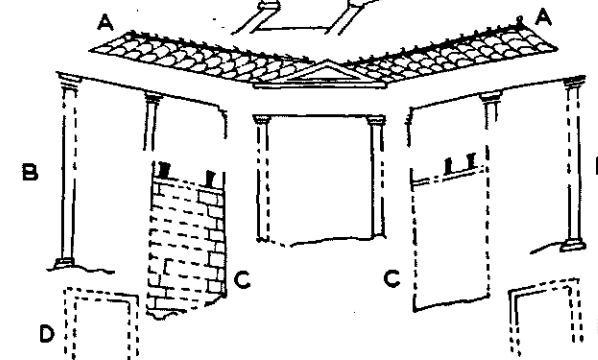
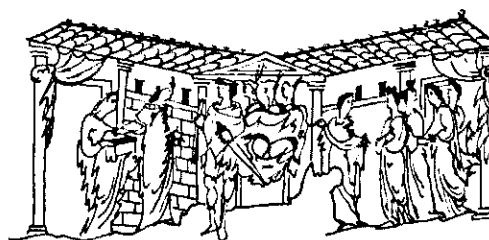
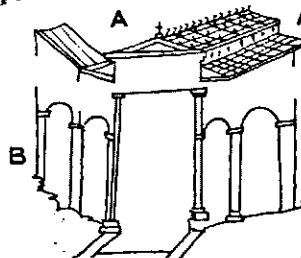
4 bis.



4 ter



- 5) AA. Toitures (partiellement dédoublées).
BB. Colonnades intérieures.



- 6) AA. Toitures dédoublées. — BB. Colonnades intérieures (?) — DD. Portes latérales de la façade (?)

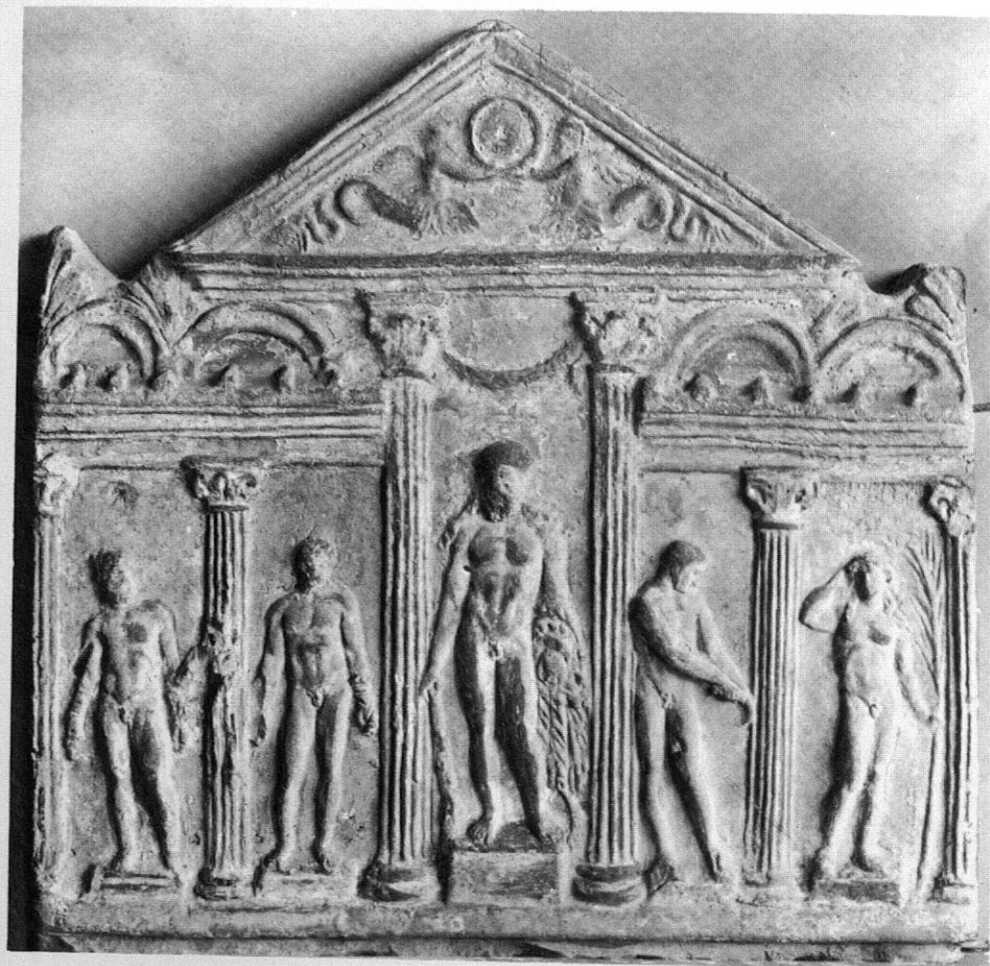


Fig. 1

part, la « projection » en façade du chevet de l'édifice, d'autre part, l'ouverture des parois latérales et leur rabattement vers l'avant. Dans les images telles que celle du Ps. 133, nous avons à distinguer trois zones en largeur et, dans chacune d'elles, deux registres en hauteur :

a) L'élément central avec, en bas, un porche largement ouvert ou la colonnade du « sanctuaire » (« arc triomphal »), en haut, le fronton de la façade ou la toiture de l'abside (retournée).

b) Les zones latérales avec, en bas, les colonnades intérieures, en haut, les toitures et les fenêtres extérieures.

Les raccords artificiels entre ces différentes zones et les deux registres ne doivent pas faire illusion sur l'homogénéité de l'ensemble. Il faut insister, en particulier, sur le partage en deux registres horizontaux qui a été généralement méconnu, même par ceux qui soupçonnent un aplanissement : d'une façon générale l'artiste figure en bas l'intérieur de l'édifice, en haut, par contre, il garde une vue de l'extérieur.

3° Cette présentation artificielle d'un bâtiment conventionnel n'est pas employée, dans la plupart des cas, d'une façon arbitraire. L'ouverture partielle de l'édifice, soit par « projection » en façade d'un élément intérieur (autel, par exemple), soit par éventration de la paroi latérale, répond déjà à des intentions évidentes. La présentation symétrique des fig. 1 et 21, déjà amorcée dans les fig. 6 et 22, est fonction de l'ordonnance de la scène : la prédominance de l'élément central, dont l'importance est soulignée par le couronnement « glorieux » (de tout temps, la coupole et le fronton ont eu ce symbolisme), est renforcée par le déploiement des deux « ailes » ; les portiques servent à encadrer les figures secondaires qui mettent en valeur le personnage central (ou l'image du sanctuaire illuminé au Ps. 133). Aussi, cette présentation convient-elle particulièrement aux scènes de processions symétriques convergeant vers le centre, qu'affectionnent les artistes paléochrétiens^{33 bis}.



Photographie Kunsthistorisches Museum.

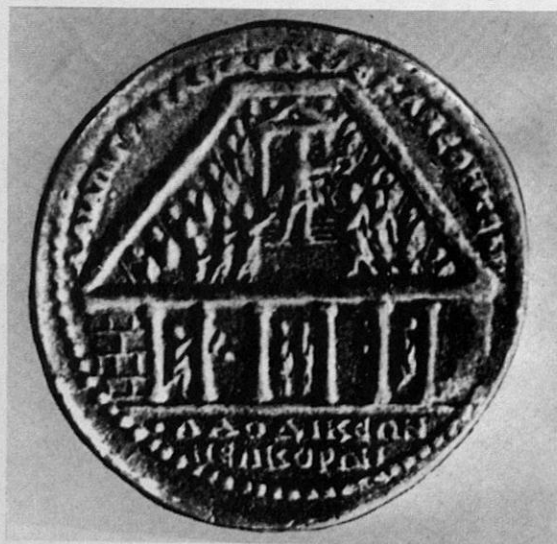
FIG. 39. — Tablette Campana représentant un temple d'Hercule.
(Kunsthistorisches Museum, Vienne, Inv. V 1 895).

FIG. 40. — Monnaie de Laodicée de Phrygie, d'après J. Liegle.

part, la « projection » en façade du chevet de l'édifice, d'autre part, l'ouverture des parois latérales et leur rabattement vers l'avant. Dans les images telles que celle du Ps. 133, nous avons à distinguer trois zones en largeur et, dans chacune d'elles, deux registres en hauteur :

a) L'élément central avec, en bas, un porche largement ouvert ou la colonnade du « sanctuaire » (« arc triomphal »), en haut, le fronton de la façade ou la toiture de l'abside (retournée).

b) Les zones latérales avec, en bas, les colonnades intérieures, en haut, les toitures et les fenêtres extérieures.

Les raccords artificiels entre ces différentes zones et les deux registres ne doivent pas faire illusion sur l'homogénéité de l'ensemble. Il faut insister, en particulier, sur le partage en deux registres horizontaux qui a été généralement méconnu, même par ceux qui soupçonnent un aplanissement : d'une façon générale l'artiste figure en bas l'intérieur de l'édifice, en haut, par contre, il garde une vue de l'extérieur.

3° Cette présentation artificielle d'un bâtiment conventionnel n'est pas employée, dans la plupart des cas, d'une façon arbitraire. L'ouverture partielle de l'édifice, soit par « projection » en façade d'un élément intérieur (autel, par exemple), soit par éventration de la paroi latérale, répond déjà à des intentions évidentes. La présentation symétrique des fig. 1 et 21, déjà amorcée dans les fig. 6 et 22, est fonction de l'ordonnance de la scène : la prédominance de l'élément central, dont l'importance est soulignée par le couronnement « glorieux » (de tout temps, la coupole et le fronton ont eu ce symbolisme), est renforcée par le déploiement des deux « ailes » ; les portiques servent à encadrer les figures secondaires qui mettent en valeur le personnage central (ou l'image du sanctuaire illuminé au Ps. 133). Aussi, cette présentation convient-elle particulièrement aux scènes de processions symétriques convergeant vers le centre, qu'affectionnent les artistes paléochrétiens^{33 bis}.

V. — QUELQUES EXEMPLES DE FIGURATION SYNTHÉTIQUE DE BATIMENTS DANS L'ART CLASSIQUE ET PALÉOCHRÉTIEN.

1° Le temple d'Hercule sur une tablette Campana.

Cet exemple a été étudié récemment par G. Bendinelli dans un important article des *Mélanges Calderini-Paribeni*³⁴. On s'était intéressé aux figurations de temples (fréquentes, par exemple, sur les revers monétaires) dans un but pratique : déterminer l'orientation de la politique religieuse de tel empereur, préciser la chronologie ou tenter une reconstitution de tel monument célèbre. Mais l'étude de G. Bendinelli s'attache surtout à montrer comment l'artiste peut déformer la réalité architecturale en fonction du sens qu'il veut donner à son image.

La tablette Campana reproduite ici³⁵ était présentée dans les ouvrages spécialisés comme

33 bis. Je signale qu'une étude de A. FRANCE LANORD, *Les illustrations du psautier d'Utrecht. Étude archéologique, Mémoires de la Société d'agriculture... de la Marne*, LXXVII, 1962, p. 19-31, a conclu, au contraire, à une inspiration réaliste pour les vêtements, armes, outils, etc., dessinés dans le Psautier.

34. G. BENDINELLI, *Prospettive e architettura templari nell'arte imperiale romana, Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, Milan, 1956, p. 553-568.

35. H. VON ROHDEN et H. WINNEFELD, *Architek-*

tonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Berlin-Stuttgart, 1911, p. 145, 280-281 et pl. LXXXII. — P. HARTWIG, *Ein Terracottafries des Octavius mit Athletenstatuen*, *Jahreshefte d. Oesterr. Archäol. Instituts*, VI, 1903, p. 16-31 et pl. II.

La photographie reproduite ici m'a été procurée par l'obligeante entremise du Dr R. Noll, conservateur au Kunsthistorisches Museum. Il existe un exemplaire à Berlin (reproduit par v. ROHDEN-WINNEFELD), un à la glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague (reproduit par BARTOCCINI) et d'autres dans différents musées.

une figuration de « palestre » avec une statue d'Hercule au centre, encadrée par quatre statues d'athlètes. On insistait sur le caractère conventionnel et irréal de l'architecture : en effet, celle-ci se compose au centre de deux hautes colonnes surmontées d'un fronton beaucoup plus large que l'entrecolonnement central (le fronton est décoré de deux tritons affrontés portant un disque) et sur les côtés de deux colonnes plus petites portant un entablement et une toiture (avec au-dessus une zone d'arcatures). Il est évident que la liaison entre les deux hautes colonnes du centre, le fronton et les éléments latéraux est purement artificielle, mais les détails sont traités de façon réaliste (voir les colonnes, à chapiteaux sans doute corinthiens, et les sculptures, par exemple).

G. Bendinelli n'a pas eu de peine à montrer que l'artiste avait cherché à grouper sur un plan unique les éléments les plus significatifs d'un temple d'Hercule. Il a reconnu au centre la reproduction partielle d'une façade classique à fronton, probablement hexastyle, dont l'artiste n'a gardé que deux colonnes, et au milieu de laquelle il a « projeté » la statue de culte, placée dans la réalité au fond de l'édifice. Le temple serait celui d'Hercule et des Muses situé entre le Circus Flaminius et le Portique d'Octavie. L'artiste, conclut G. Bendinelli, a voulu renforcer le contenu religieux de son œuvre (qui pouvait servir d'*ex voto* dans un sanctuaire ou d'« icône » domestique) en mettant la statue d'Hercule au premier plan dans un cadre majestueux, au détriment des règles de la perspective.

Le problème qui n'a pas été résolu est celui du rôle joué par les « ailes ». G. Bendinelli y voit une synthèse du quadri-portique qui encadrerait le temple : elles représenteraient le portique antérieur (prothyron du péribole) que l'artiste aurait aligné avec la façade du temple (et même rejeté légèrement en arrière) pour faire ressortir le motif principal. Je reproduis ici une curieuse monnaie de Laodicée en Phrygie (qui m'a été signalée par M. A. Grabar)³⁶, sur laquelle un temple de ce type, vu d'en haut, sert de cadre à une scène apparemment profane (remarquer les soldats en armes le long des portiques).

Mais cette explication n'est pas entièrement satisfaisante car le temple d'Hercule peut ne pas posséder de quadriportique (surtout à l'époque ancienne à laquelle pense G. Bendinelli). Même s'il en existe un, cette solution oblige à supposer une colonnade à l'extérieur du temenos, ce qui est peut-être arbitraire³⁷. On peut aller plus loin, soit en voyant dans les « ailes » une partie des portiques du péribole perpendiculaires à la façade, qui auraient été rabattus en arrière, sur le même plan qu'elle (c'est l'explication d'E. Dyggve pour la mosaïque de Ravenne), soit en attribuant ces colonnades au temple lui-même. Cette dernière interprétation semble avoir la faveur de R. Bartoccini qui suppose qu'on a supprimé le mur latéral et montré des statues et des colonnes placées à l'intérieur³⁸. Les colonnes devraient donc appartenir soit au décor des parois, soit à des divisions intérieures (sans doute longitudinales) de la *cella*. Mais il reste la toiture qui est évidemment vue de l'extérieur et les arcatures du registre supérieur, qui seraient alors des niches³⁹ ou des fenêtres appartenant aux murs latéraux de l'édifice. On devrait donc supposer un temple tripartite avec une sorte de nef centrale surélevée, c'est-à-dire un plan basilical. Les toitures seraient celles des bas-côtés.

36. D'après J. LIEGLE, *Architekturbilder auf antiken Münzen, Die Antike*, XII, 1936, p. 226 et fig. 31. Sur ce type de représentation, cf. déjà T. L. DONALDSON, *Architectura Numismatica*, Londres, 1859, p. 33-35 (temple de Trajan à Rome, temple de « Jupiter Ven-

38. R. BARTOCCINI, *Il sarcofago di Velletri, Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia et storia dell'arte*, n.s., VII, 1958, p. 193-194 et fig. 68 (reproduisant l'exemplaire de Copenhague).

39. *Ibid.*, p. 194 : « a quanto pare sommità di nicchie

L'explication nous permettrait de placer la tablette dans la même série que l'image du Psautier étudiée précédemment : même division verticale en trois parties correspondant à un côté court et aux côtés longs de l'édifice ; même division horizontale en deux registres (vision extérieure en haut, vision intérieure en bas) ; même conception de l'architecture destinée à encadrer des personnages ou des objets situés en réalité à l'intérieur de l'édifice et « projetés » au premier plan, même composition symétrique destinée à faire ressortir l'élément central. Étant donné la date ancienne de la tablette⁴⁰, la rencontre serait particulièrement intéressante.

Toutefois, il est peut-être trop audacieux de vouloir expliquer l'image sur la base d'un plan d'édifice malgré tout exceptionnel à l'époque. Il existe d'ailleurs d'autres tablettes Campana où la toiture et les files d'arcatures forment un couronnement purement conventionnel sur toute la largeur du relief⁴¹. Les quatre colonnes des côtés, bien que plus petites que les colonnes du milieu, peuvent représenter les colonnades latérales d'un temple périp-tère (cf. pour le Psautier, fig. 24). Même dans cette hypothèse, la tablette présenterait un intérêt certain, en fournissant un exemple ancien de rabattement de parois latérales et de « projection » de scènes intérieures. On trouverait sans difficulté des figurations architecturales analogues, notamment sur les vases grecs⁴² ou sur les monnaies⁴³.

2° Le missorium de Théodose.

Ce célèbre document, qu'il me paraît inutile de reproduire⁴⁴, a souvent été utilisé par les spécialistes de l'architecture aulique du Bas-Empire. Ils y ont vu la preuve que l'empereur de cette époque tenait ses audiences en plein air devant le porche de son palais⁴⁵. Certains ont même voulu y reconnaître la façade d'un palais réel, celui de Milan, par exemple⁴⁶.

La banalité dans l'iconographie impériale romaine du motif architectonique qui sert de fond à la scène (le fameux fronton « syrien ») fait douter du bien fondé de cette interprétation : l'architecture peut jouer un simple rôle d'encadrement à valeur honorifique sans viser aucunement au réalisme⁴⁷.

Si toutefois on préfère l'interprétation réaliste, l'image ne prouve pas la réalité des audiences en plein air et de la « basilique hypèthre ». En effet, deux autres explications sont possibles : on peut, ou bien supposer une « projection » d'une scène intérieure à l'extérieur, devant la façade, suivant le procédé que nous avons décrit *supra*, ou bien admettre que le décor architectural représente l'« arc triomphal » de l'abside ou la façade de l'*adyton* de la salle d'audience, c'est-à-dire l'encadrement réel du trône impérial au fond de l'*aula regia*. A plusieurs reprises dans le Psautier, il nous a semblé que cet « arc triomphal », ramené

40. Sur la date approximative de la tablette, cf. G. BENDINELLI, *op. cit.*, p. 567 (qui ne conclut pas).

41. G. BENDINELLI, *op. cit.*, p. 563 ss. et fig. 3 ; H. von ROHDEN et H. WINNEFELD, *op. cit.*, p. 145-152 et pl. LXXXIII ; cf. p. 275 et pl. LXXI, 1. Cf. P. HARTWIG, *op. cit.* et pl. III.

42. Comme l'a rappelé M. Charbonneau à l'issue de ma communication à la Société Nationale des Antiquaires de France.

43. Sur la « projection » de la statue de culte devant la façade d'un temple, cf. P. HOMMEL, et pl. 8, 14-16. Voir aussi un exemple de temple développé sur des

44. R. DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, n° 62 ; *Id.*, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin, 1933, p. 200 et pl. 94-98 ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, p. 89 et pl. XVI.

45. A. ALFÖLDI, *op. cit.*, *Röm. Mitt.*, 1935, p. 132 ; E. DYGGVE, *op. cit.*, p. 32-33.

46. S. BETTINI, *op. cit.*, p. 343.

47. J'ai conclu dans ce sens à plusieurs reprises : cf. par exemple, *op. cit.*, M. E. F. R., 1960, p. 343 ; *Urbs* (Split), 1961-1962, p. 81. M. A. GRABAR, *loc. cit.*, soulignait déjà le caractère mi-réaliste, mi-symbolique

une figuration de « palestre » avec une statue d'Hercule au centre, encadrée par quatre statues d'athlètes. On insistait sur le caractère conventionnel et irréal de l'architecture : en effet, celle-ci se compose au centre de deux hautes colonnes surmontées d'un fronton beaucoup plus large que l'entrecolonnement central (le fronton est décoré de deux tritons affrontés portant un disque) et sur les côtés de deux colonnes plus petites portant un entablement et une toiture (avec au-dessus une zone d'arcatures). Il est évident que la liaison entre les deux hautes colonnes du centre, le fronton et les éléments latéraux est purement artificielle, mais les détails sont traités de façon réaliste (voir les colonnes, à chapiteaux sans doute corinthiens, et les sculptures, par exemple).

G. Bendinelli n'a pas eu de peine à montrer que l'artiste avait cherché à grouper sur un plan unique les éléments les plus significatifs d'un temple d'Hercule. Il a reconnu au centre la reproduction partielle d'une façade classique à fronton, probablement hexastyle, dont l'artiste n'a gardé que deux colonnes, et au milieu de laquelle il a « projeté » la statue de culte, placée dans la réalité au fond de l'édifice. Le temple serait celui d'Hercule et des Muses situé entre le Circus Flaminius et le Portique d'Octavie. L'artiste, conclut G. Bendinelli, a voulu renforcer le contenu religieux de son œuvre (qui pouvait servir d'*ex voto* dans un sanctuaire ou d'« icône » domestique) en mettant la statue d'Hercule au premier plan dans un cadre majestueux, au détriment des règles de la perspective.

Le problème qui n'a pas été résolu est celui du rôle joué par les « ailes ». G. Bendinelli y voit une synthèse du quadri-portique qui encadrerait le temple : elles représenteraient le portique antérieur (prothyron du péribole) que l'artiste aurait aligné avec la façade du temple (et même rejeté légèrement en arrière) pour faire ressortir le motif principal. Je reproduis ici une curieuse monnaie de Laodicée en Phrygie (qui m'a été signalée par M. A. Grabar)³⁶, sur laquelle un temple de ce type, vu d'en haut, sert de cadre à une scène apparemment profane (remarquer les soldats en armes le long des portiques).

Mais cette explication n'est pas entièrement satisfaisante car le temple d'Hercule peut ne pas posséder de quadriportique (surtout à l'époque ancienne à laquelle pense G. Bendinelli). Même s'il en existe un, cette solution oblige à supposer une colonnade à l'extérieur du temenos, ce qui est peut-être arbitraire³⁷. On peut aller plus loin, soit en voyant dans les « ailes » une partie des portiques du péribole perpendiculaires à la façade, qui auraient été rabattus en arrière, sur le même plan qu'elle (c'est l'explication d'E. Dyggve pour la mosaïque de Ravenne), soit en attribuant ces colonnades au temple lui-même. Cette dernière interprétation semble avoir la faveur de R. Bartoccini qui suppose qu'on a supprimé le mur latéral et montré des statues et des colonnes placées à l'intérieur³⁸. Les colonnes devraient donc appartenir soit au décor des parois, soit à des divisions intérieures (sans doute longitudinales) de la *cella*. Mais il reste la toiture qui est évidemment vue de l'extérieur et les arcatures du registre supérieur, qui seraient alors des niches³⁹ ou des fenêtres appartenant aux murs latéraux de l'édifice. On devrait donc supposer un temple tripartite avec une sorte de nef centrale surélevée, c'est-à-dire un plan basilical. Les toitures seraient celles des bas-côtés.

36. D'après J. LIEGLE, *Architekturbilder auf antiken Münzen, Die Antike*, XII, 1936, p. 226 et fig. 31. Sur ce type de représentation, cf. déjà T. L. DONALDSON, *Architectura Numismatica*, Londres, 1859, p. 33-35 (temple de Trajan à Rome, temple de « Jupiter Vengeur »).

37. G. BENDINELLI, *op. cit.*, p. 562, n. 18, souligne lui-même la difficulté.

38. R. BARTOCCINI, *Il sarcofago di Velletri, Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia et storia dell'arte*, n.s., VII, 1958, p. 193-194 et fig. 68 (reproduisant l'exemplaire de Copenhague).

39. *Ibid.*, p. 194 : « a quanto pare sommità di nicchie esistenti sulla parete esterna dell'edificio maggiore ».

L'explication nous permettrait de placer la tablette dans la même série que l'image du Psautier étudiée précédemment : même division verticale en trois parties correspondant à un côté court et aux côtés longs de l'édifice ; même division horizontale en deux registres (vision extérieure en haut, vision intérieure en bas) ; même conception de l'architecture destinée à encadrer des personnages ou des objets situés en réalité à l'intérieur de l'édifice et « projetés » au premier plan, même composition symétrique destinée à faire ressortir l'élément central. Étant donné la date ancienne de la tablette⁴⁰, la rencontre serait particulièrement intéressante.

Toutefois, il est peut-être trop audacieux de vouloir expliquer l'image sur la base d'un plan d'édifice malgré tout exceptionnel à l'époque. Il existe d'ailleurs d'autres tablettes Campana où la toiture et les files d'arcatures forment un couronnement purement conventionnel sur toute la largeur du relief⁴¹. Les quatre colonnes des côtés, bien que plus petites que les colonnes du milieu, peuvent représenter les colonnades latérales d'un temple péripète (cf. pour le Psautier, fig. 24). Même dans cette hypothèse, la tablette présenterait un intérêt certain, en fournissant un exemple ancien de rabattement de parois latérales et de « projection » de scènes intérieures. On trouverait sans difficulté des figurations architecturales analogues, notamment sur les vases grecs⁴² ou sur les monnaies⁴³.

2° Le missorium de Théodose.

Ce célèbre document, qu'il me paraît inutile de reproduire⁴⁴, a souvent été utilisé par les spécialistes de l'architecture aulique du Bas-Empire. Ils y ont vu la preuve que l'empereur de cette époque tenait ses audiences en plein air devant le porche de son palais⁴⁵. Certains ont même voulu y reconnaître la façade d'un palais réel, celui de Milan, par exemple⁴⁶.

La banalité dans l'iconographie impériale romaine du motif architectural qui sert de fond à la scène (le fameux fronton « syrien ») fait douter du bien fondé de cette interprétation : l'architecture peut jouer un simple rôle d'encadrement à valeur honorifique sans viser aucunement au réalisme⁴⁷.

Si toutefois on préfère l'interprétation réaliste, l'image ne prouve pas la réalité des audiences en plein air et de la « basilique hypèthre ». En effet, deux autres explications sont possibles : on peut, ou bien supposer une « projection » d'une scène intérieure à l'extérieur, devant la façade, suivant le procédé que nous avons décrit *supra*, ou bien admettre que le décor architectural représente l'« arc triomphal » de l'abside ou la façade de l'adyton de la salle d'audience, c'est-à-dire l'encadrement réel du trône impérial au fond de l'*aula regia*. A plusieurs reprises dans le Psautier, il nous a semblé que cet « arc triomphal », ramené

40. Sur la date approximative de la tablette, cf. G. BENDINELLI, *op. cit.*, p. 567 (qui ne conclut pas).

41. G. BENDINELLI, *op. cit.*, p. 563 ss. et fig. 3 ; H. von ROHDEN et H. WINNEFELD, *op. cit.*, p. 145-152 et pl. LXXXIII ; cf. p. 275 et pl. LXXI, 1. Cf. P. HARTWIG, *op. cit.* et pl. III.

42. Comme l'a rappelé M. Charbonneaux à l'issue de ma communication à la Société Nationale des Antiquaires de France.

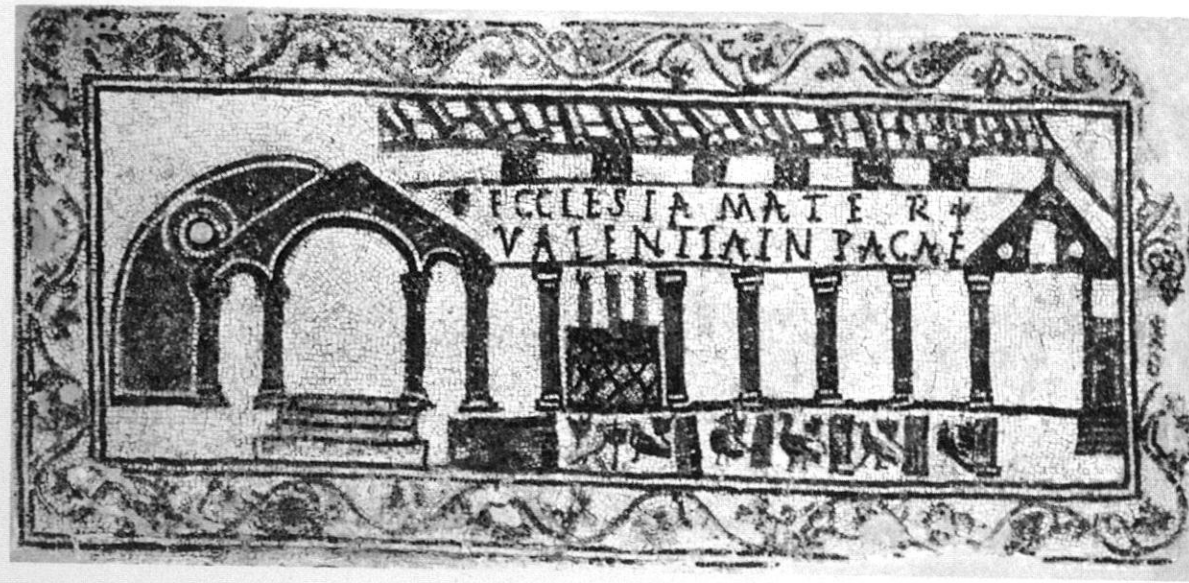
43. Sur la « projection » de la statue de culte devant la façade d'un temple, cf. P. HOMMEL, et pl. 8, 14-16. Voir aussi un exemple de temple développé sur des monnaies d'Héracléopolis du Pont : J. H. JONGKEES, *Scenae Frons ?*, *Bull. van... Antieke Beschaving*, XXXII, 1957, p. 52 et fig. 3.

44. R. DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, n° 62 ; Id., *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin, 1933, p. 200 et pl. 94-98 ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, p. 89 et pl. XVI.

45. A. ALFÖLDI, *op. cit.*, *Röm. Mitt.*, 1935, p. 132 ; E. DYGGVE, *op. cit.*, p. 32-33.

46. S. BETTINI, *op. cit.*, p. 343.

47. J'ai conclu dans ce sens à plusieurs reprises : cf. par exemple, *op. cit.*, M. E. F. R., 1960, p. 343 ; *Urbs* (Split), 1961-1962, p. 81. M. A. GRABAR, *loc. cit.*, soulignait déjà le caractère mi-réaliste, mi-symbolique de la scène.



Photographie du Musée de Leyde

FIG. 41. — Mosaïque funéraire de Tabarka représentant une basilique chrétienne (au Musée du Bardo).

Fig. 41

au premier plan, sert à encadrer le trône royal ou l'autel. L'exemple de la mosaïque de Tabarka montrera que, dans le cas d'une basilique à abside, l'artiste conçoit l'arc triomphal comme un élément indépendant. Même dans des bâtiments sans abside, une telle façade à fronton peut appartenir à un décor intérieur : on est frappé de la ressemblance de l'architecture du *missorium* avec la façade de certains *adyta* de temples syriens⁴⁸. Cependant, ici, comme pour les « porches » du Psautier, la composition architecturale est trop peu caractérisée pour qu'on puisse conclure avec certitude.

Fig. 41

3° L'ECCLESIA MATER de Tabarka.

Cette mosaïque africaine⁴⁹ est considérée depuis sa découverte comme un exemple type de figuration aplanie dans l'art du Bas-Empire. L'interprétation qu'en avait donnée alors Gauckler ne peut guère être améliorée, sauf sur un point de détail. Je citerai le début de sa description qui constitue une excellente définition de ce que nous avons appelé la « représentation synthétique » d'un édifice :

« Après avoir, en quelque sorte, disséqué l'édifice pour en mieux dégager les divers éléments, [l'artiste] rajuste ceux-ci tant bien que mal avec un étrange sans-gêne : il supprime les parois qui arrêteraient les regards, ramène dans le champ du rayon visuel celles qui devraient demeurer

48. E. WILL, *L'adyton dans le temple syrien*, *Études d'archéologie classique*, II, 1958 (*Annales de l'Est* publiées par la Faculté des Lettres de Nancy, Mémoire n° 22), Paris, 1959, p. 136-145. Cf. D. KRENCKER et W. ZSCHIEITZSCHMANN, *Römische Tempel in Syrien*, 1938 ; L. CREMA, *op. cit.*, p. 394 ss.

49. P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, 1910, n° 1021, p. 325 ; *Catalogue du Musée Alaoui*, 1^{er} suppl., 1910, p. 29,

n° A 307 et pl. XXI, 1. La mosaïque a été exposée en Europe à Leyde, Bruxelles, Cologne et Berne. Voir J. W. SALOMONSON, *Romeinse mozaïeken uit Tunesië*, Leiden, 1964, n° 17, p. 35-36 et fig. 34. Id. = *Mosaïques romaines de Tunisie*, Bruxelles, 1964, n° 18, p. 28-29 et pl. 34 (avec description détaillée). M. J. W. Salomonson m'a procuré l'excellente photographie du service photographique du Musée de Leyde reproduite ici.

en dehors, rabat à angle droit les murs qui se présenteraient sur la tranche, étale les surfaces que réduirait la perspective. Il arrive ainsi à développer sur un même plan le monument tout entier, de face et de profil, en coupe et en élévation »⁵⁰.

On reconnaît sans peine les différents éléments d'une basilique conventionnelle⁵¹ :

— A l'extrême droite, la façade vue de face et du dehors, composée d'un fronton complet et d'une seule porte précédée d'un escalier. Le reste de la façade est vide et le fronton repose à gauche sur une colonne de la colonnade intérieure. C'est là un compromis assez bâtarde entre la figuration de la façade fermée et l'ouverture totale de cette dernière, qui est de règle quand on veut montrer l'intérieur d'un bâtiment présenté en perspective (et qui dans le cas présent, est inutile).

— Au centre, les nefs vues du côté. Le mur latéral est complètement supprimé ainsi que le haut de la colonnade la plus proche de l'observateur ; le bas des colonnes subsiste au premier plan. Entre ces fûts coupés à mi-hauteur, les colombes et les fleurs représentent, semble-t-il, le décor du pavement de la nef centrale. Entre deux colonnes de l'autre file, l'autel, qui a pivoté de 90°, se présente de face. C'est un « autel-caisse » dont le côté visible est ajouré. Le dessus de la table, garni de trois cierges, est projeté en plan au-dessus de la face verticale. On remarquera que les colonnes supportent apparemment un entablement rectiligne et non des arcs. Comme la plupart des églises africaines possèdent des arcades, ce détail accuse, me semble-t-il, le caractère conventionnel de l'image dont le modèle ne paraît pas local.

— Si le bas de la partie centrale est une vue de l'intérieur de l'église, le haut constitue une vision extérieure de la claire-voie et de la toiture de la nef principale, dont les tuiles, plates et semi-cylindriques, sont présentées en perspective. La séparation entre les deux registres est soulignée par l'insertion de l'inscription à cet endroit où elle n'a que faire.

— Puis viennent trois arcades inégales surmontées d'un fronton : elles se situent évidemment à l'entrée de l'abside, qui est surélevée comme le prouve l'existence d'un escalier. Le tout est vu de face. Cette disposition est assez rare dans les églises africaines où l'on préfère généralement un grand arc de tête. Peut-être l'artiste a-t-il choisi ici aussi un motif conventionnel (pour son caractère décoratif ?). Mais il faut souligner que l'arc triomphal (au sens où nous l'entendons) est conçu comme un motif séparé.

— La voûte de l'abside se situe à l'extrême gauche. Elle est vue en semi-perspective, du dedans, semble-t-il, puisque la toiture n'est pas figurée (mais cet argument n'est pas déterminant : l'extrados de la demi-coupole peut être simplement enduit). Le cercle indiqué sur la voûte est considéré par Gauckler comme un œil-de-bœuf. Il est vide actuellement, ce qui permet de supposer qu'à l'origine, il était garni de cubes de verre (en effet, ces derniers, plus fragiles, sont souvent perdus ou endommagés quand on dépose une mosaïque) ; il en reste d'ailleurs quelques traces⁵². Peut-être y avait-il là un motif auquel l'artiste a voulu faire un sort particulier en employant des tessères plus petites et plus colorées. Plutôt qu'à un *oculus* (qui manque dans la plupart des absides paléochrétiennes conservées), on peut penser au décor de la voûte, peinture ou mosaïque, représentant, par exemple, la figure du Christ ou une croix.

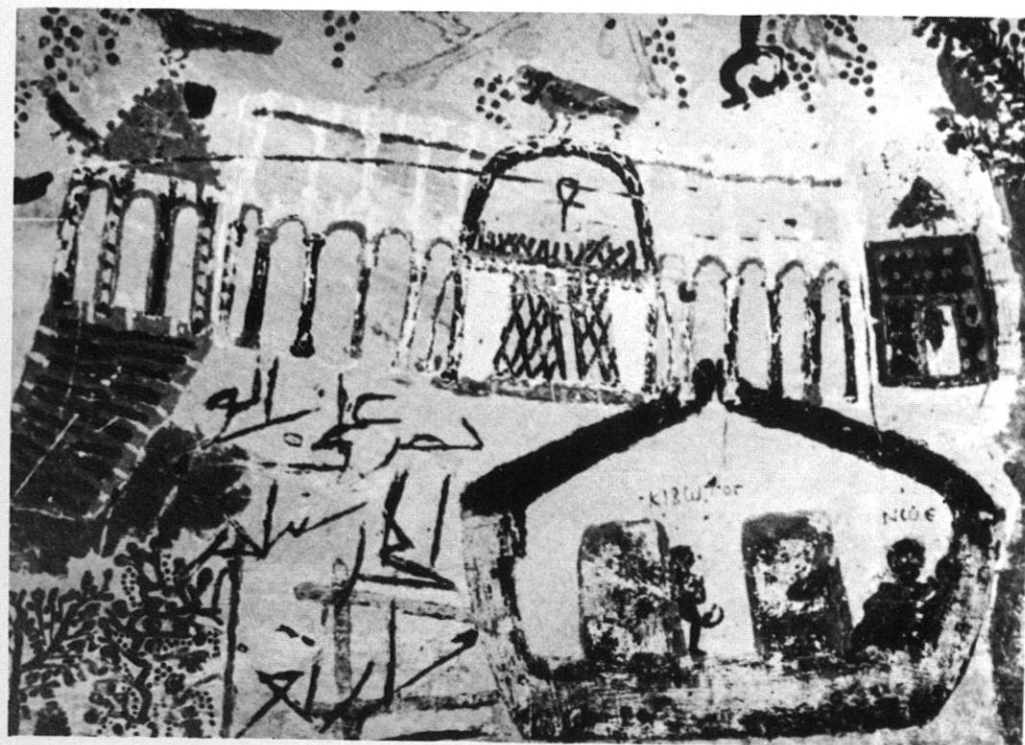
Cette image n'est pas exactement comparable à la vignette du Ps. 133 dans le Psautier d'Utrecht ou à la mosaïque de Ravenne : le développement de l'édifice n'est pas complet et la figure reste dissymétrique. Mais, dans la mesure où son interprétation ne présente pas de

50. P. GAUCKLER, *Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Tabarka*, *Monuments Piot*, XIII, 1907, p. 190. Le passage a retenu également l'attention de LAMPL qui l'a traduit, *op. cit.*, p. 12.

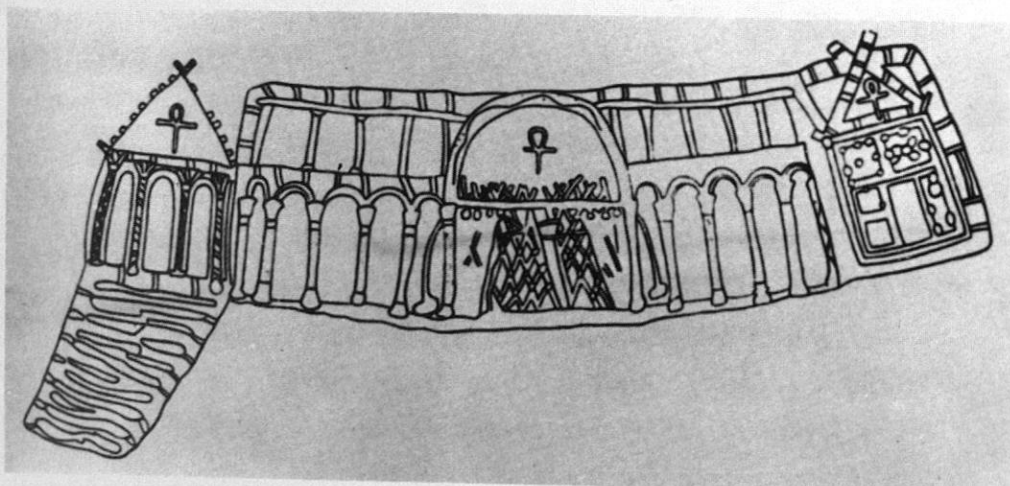
51. Une vue perspective de la basilique représentée sur la mosaïque a été publiée par J. B. WARD PERKINS

et R. G. GOODCHILD, *The Christian Antiquities of Tripolitania* (= *Archaeologia*, XCV), Oxford, 1953, fig. 28, p. 58.

52. Cf. la planche en couleurs de GAUCKLER, *op. cit.*, *Monuments Piot*, XIII, pl. XVIII. Ces vestiges de cubes de verre m'ont été signalés par M. C. Poinssot.



a. L'Anastasis, peinture du Mausolée de l'Exode à El-Bagaouat.
Photographie d'après H. Stern.



b. Même image : dessin d'après Fakhry, *The necropolis of El Bagawat*, Le Caire, 1941 fig. 37, reproduit par K. M. Swoboda.

FIG. 42.

difficulté, elle apporte une confirmation décisive à certaines des hypothèses qui ont été avancées jusqu'ici. On notera en particulier :

1° Que l'artiste conçoit de manière autonome la façade, l'arc triomphal et la conque absidale. Particulièrement intéressante est la figuration de l'arc triomphal sous la forme de la triple arcature inégale couronnée d'un fronton : on rapporte généralement ce motif à la façade quand il est isolé.

2° Qu'il faut distinguer dans les images de ce type deux registres horizontaux (vue intérieure en bas, vue extérieure en haut) et que le partage s'effectue en-dessous de la zone des fenêtres.

4° L'Anastasis du Mausolée de l'Exode à El-Bagaouat.

Les lecteurs des *Cahiers archéologiques* connaissent les peintures du Mausolée de l'Exode qui ont été étudiées au tome XI par H. Stern⁵³. On a longtemps hésité sur l'interprétation du grand bâtiment qui symbolise la Terre Promise dans la scène de l'Exode. On y a d'abord vu une façade. K. M. Swoboda citait encore récemment cette image comme un exemple de façade de palais, qu'il rapprochait d'ailleurs de la vignette du Ps. 133 dans le Psautier d'Utrecht et de la mosaïque du *Palatium* de Ravenne⁵⁴. Mais, depuis plusieurs dizaines d'années, A. Grabar a reconnu dans la rotonde centrale le tombeau du Christ à Jérusalem⁵⁵. Il reste à préciser le rôle des portiques latéraux : ce serait, d'après le même auteur, ceux de l'atrium qui encadrerait l'Anastasis.

Il faut tenir compte des détails de l'image qui paraît assez soignée : on retrouve sans peine, par exemple, dans le motif central les grilles, les rideaux, les petits arcs latéraux (portes ?) qui caractérisent l'Anastasis sur les ampoules de Terre Sainte. Or, les portiques sont composés de deux étages dont la couleur est différente, comme l'a déjà noté A. Grabar : les arcades du bas sont sombres, les « colonnades » du haut sont blanches. Entre les deux étages, une étroite bande présente nettement, au moins à gauche, les petites lignes verticales correspondant aux rangées d'imbrices d'une toiture (comparer avec les illustrations du Psautier). Il semble donc qu'il faille partager ces portiques en deux registres, comme nous avons pris l'habitude de le faire, et reconnaître dans la moitié inférieure les colonnades longitudinales d'un édifice basilical, et dans le registre supérieur les toitures des nefs et les fenêtres des claires-voies. On en déduira qu'il s'agit encore une fois d'une basilique développée.

Comment concilier cette interprétation avec l'identification de la rotonde ? Il n'est pas question de prendre position ici sur le problème débattu du plan de l'Anastasis. Mais on sait que le tombeau était précédé d'une basilique dont, d'après les recherches récentes, il était relativement solidaire⁵⁶. Puisque la rotonde, élément principal du complexe, jouait en

53. H. STERN, *Les peintures du Mausolée « de l'Exode » à El-Bagaouat*, *Cahiers archéologiques*, XI, 1960, p. 93-119. Cf. J. SCHWARTZ, *Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat*, *ibid.*, XIII, 1962, p. 1-5.
54. K. M. SWOBODA, *Palazzi antichi e medioevali*, *Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura*, XI, 1957, p. 13 et fig. 15 ; *op. cit.*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1961, p. 82 et fig. 10 (l'interprétation est plus nuancée).
55. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte*

des reliques et l'art chrétien antique, Paris, 1946, II, p. 20 et n. 3 suivi par H. STERN, *op. cit.*, p. 113-115. *Contra*, J. SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 3, 2°, qui reconnaît dans le bâtiment le Temple de Jérusalem. On notera que, de toute façon, le Temple peut être représenté comme une basilique.

56. Voir la mise au point récente de P. TESTINI, *L'Anastasis alla luce delle recenti indagini*, *Oriens Antiquus*, III, 1964, p. 263-292, avec bibliographie antérieure.

quelque sorte le rôle de l'abside d'une basilique classique, il est normal que le peintre l'ait « projetée » au milieu des nefs dédoublées et aplanies suivant le procédé habituel. Il reste une difficulté : que représentent les édifices placés aux extrémités des « ailes » ? A gauche, il s'agit de trois arcades inégales sous un fronton ; à droite, un fronton analogue surmonte une paroi percée d'une porte. Si on compare avec la mosaïque de Tabarka, on serait tenté de reconnaître à droite la façade extérieure et à gauche l'arc triomphal. Mais si on tient compte de l'escalier (qui paraît être un escalier extérieur), la façade serait à gauche⁵⁷. D'autres explications sont possibles : on peut penser à un narthex ou portique (à gauche) précédant la façade (à droite). Il faudrait connaître précisément le plan du complexe de l'Anastasis pour décider si le peintre a voulu rendre une particularité de ce plan ou si ce dédoublement apparent de la façade est arbitraire (cf. le sarcophage d'Arles).

Malgré cette difficulté et bien que cette image soit celle d'une basilique d'un type particulier, la peinture de Bagaouat s'insère parfaitement dans notre série de figurations architecturales à schéma tripartite.

5° Le CONCILE DES APOTRES sur un sarcophage d'Arles.

L'un des meilleurs exemples de « figuration synthétique » de basilique est le sarcophage de Concordius (fin du IV^e siècle), conservé au Musée d'Arles⁵⁸. Cette pièce est plus célèbre pour le thème et le style de la scène représentée sur le devant de la cuve que pour le cadre architectural. Mais plusieurs archéologues, notamment F. Gerke, ont reconnu depuis longtemps dans cette architecture une basilique de type classique, ouverte et aplanie.

Les douze colonnes torsées à chapiteau ionique supportent un entablement et, aux deux extrémités, des frontons. Au centre, l'entablement s'incurve au-dessus de la tête du Christ ; au sommet, court tout du long une toiture inclinée qui est figurée avec beaucoup de réalisme (alternance des tuiles plates et rondes). Il est évident que la scène du « Concile des Apôtres » est placée par l'artiste dans une basilique fermée : le Christ trône dans l'abside, les évangélistes et les apôtres sont assis de part et d'autre dans la nef dont deux files de cinq colonnes avec entablement suggèrent les colonnades longitudinales (en arrière-plan, d'autres figures, en relief plat, donnent une certaine profondeur à l'édifice et rappellent peut-être l'existence de bas-côtés). Enfin, la façade est dédoublée et deux cortèges de fidèles pénètrent dans le bâtiment par des portes surmontées d'un fronton.

On retrouve dans ce document, relativement bien daté, les procédés que nous avons cherché à analyser jusqu'à présent :

— Composition tripartite : l'abside au centre, encadrée par deux segments symboliques des colonnades longitudinales, avec de chaque côté une façade schématique. Ce dédouble-

57. Il n'est pas certain que cet escalier ait une signification précise : on remarquera que l'illustrateur du Psautier d'Utrecht dessine un peu partout des grands escaliers sans rapport avec la réalité, par exemple devant l'édicule du Ps. 133 où nous avons reconnu l'abside d'une basilique.

58. E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878, p. 7-8, n° VI, et pl. IV ; G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, p. 46-48 et pl. XXXIV, 3 ; M. LAWRENCE, *Columnar sarcophagi in the Latin West*, *The Art Bulletin*, XIV, 1932, p. 112 ss., n° 23, et fig. 10 ; F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (Supplément à *Gallia*, V), Paris, 1954, p. 35, n° 4, et pl. III. — Sur l'architecture, voir surtout F. GERKE, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*, *Riv. di Arch. crist.*, XII, 1935, p. 136-139 et notes ; cf. Id., *Christus in der spätantiken Plastik*, 1948, p. 49. — Cet exemple, qui m'avait échappé, m'a été signalé par Ch. Piétri qui a bien voulu aussi me procurer la photographie reproduite ici. Je lui en exprime ma gratitude.

tin, XIV, 1932, p. 112 ss., n° 23, et fig. 10 ; F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (Supplément à *Gallia*, V), Paris, 1954, p. 35, n° 4, et pl. III. — Sur l'architecture, voir surtout F. GERKE, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*, *Riv. di Arch. crist.*, XII, 1935, p. 136-139 et notes ; cf. Id., *Christus in der spätantiken Plastik*, 1948, p. 49. — Cet exemple, qui m'avait échappé, m'a été signalé par Ch. Piétri qui a bien voulu aussi me procurer la photographie reproduite ici. Je lui en exprime ma gratitude.



Photographie des musées d'Arles

FIG. 43. — Sarcophage de Concordius (au Musée d'Arles).

ment de la façade rappelle la peinture de Bagaouat, mais les deux portes aux extrémités figuraient déjà sur le bâtiment du Ps. 44 du Psautier d'Utrecht.

— Division en deux registres pour la hauteur, avec en bas ouverture vers l'intérieur du bâtiment, et en haut vision de l'extérieur sur la toiture. On remarquera qu'ici la toiture est très simplifiée et que ni la couverture de l'abside, ni celle de la façade ne sont individualisées : s'il reste pour le registre inférieur un souvenir de la répartition en trois plans (façade, colonnades longitudinales, abside) qui disparaît sur d'autres sarcophages, la toiture est presque totalement aplanie.

— Adaptation du cadre architectural à la scène représentée : ici une scène d'assemblée composée de deux groupes symétriques autour du personnage principal, auxquels s'ajoutent les deux cortèges latéraux. Ainsi ce document est à mettre en parallèle à la fois avec les scènes statiques, dont le meilleur exemple serait la mosaïque de Saint-Apolinaire-le-Neuf de Ravenne selon la restitution Dyggve, et les scènes à double cortège du Psautier d'Utrecht.

Il n'a pas lieu de reproduire et de commenter les autres sarcophages (Rignieux-le-Franc, actuellement au Musée du Louvre ; Nîmes ; Marseille) que l'on fait dériver, en général, du sarcophage d'Arles⁵⁹ : l'architecture y est très simplifiée et le souvenir du bâtiment réel s'estompe de plus en plus ; on n'y retrouve pas notamment la toiture et les frontons latéraux.

6° La mosaïque du PALATIUM à Ravenne.

Suivant l'interprétation traditionnelle, cette image célèbre représenterait la façade du palais de Théodoric.

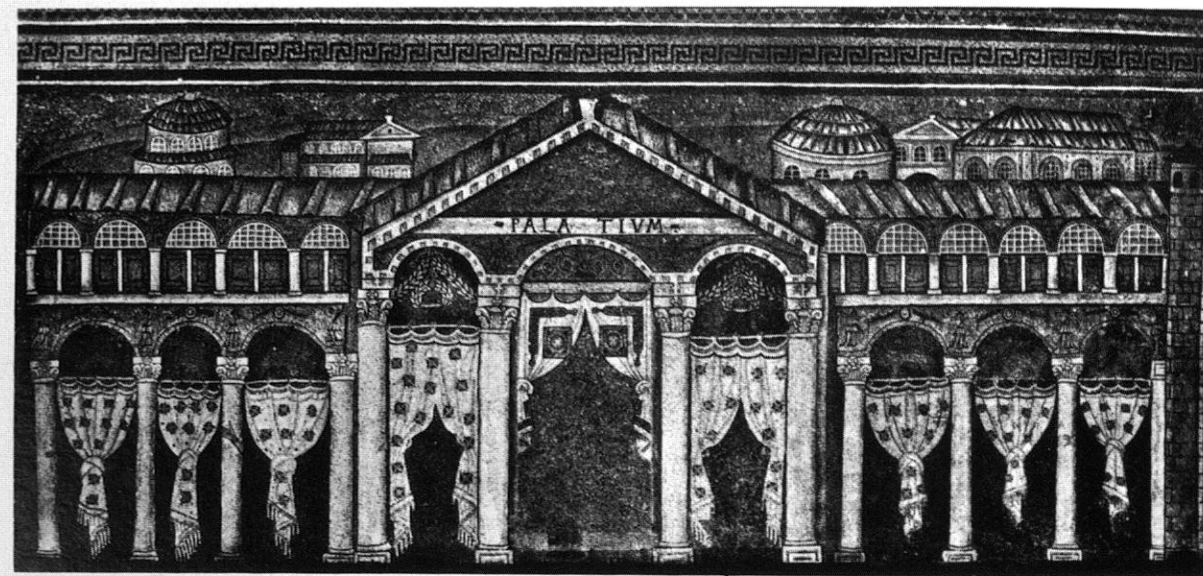
E. Dyggve y a reconnu en 1941 la figuration aplanie de la « basilique hypèthre » (ou salle d'audience en plein air), qui aurait constitué le cœur de ce palais comme le « Péristyle »

59. Voir, par exemple, F. BENOIT, *loc. cit.* avec références.

Fig. 42
Fig. 21

Fig. 44 b

Fig. 44 a



Photographie Anderson

a. État actuel.



b. État primitif d'après Dyggve.

FIG. 44. — La mosaïque du Palatium (Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne).

de Spalato formait le centre de la résidence de Dioclétien⁶⁰. Le schéma montre comment, d'après lui, les colonnades de la mosaïque se présentaient dans la réalité. Fig. 45, n° 3

Après d'autres, et notamment le P. Ferrua⁶¹, j'avais critiqué, d'une part, la notion même de « basilique hypèthre », d'autre part, l'interprétation de la mosaïque qui méconnaissait plusieurs détails importants : situation des colonnades en retrait par rapport au porche (alors que l'explication de Dyggve supposait le contraire), « fuite » des « ailes » au niveau des toitures, aspect des fenêtres qui ressemblaient à des fenêtres extérieures⁶² et non à des galeries de tribunes, etc.⁶³.

J'avais donc proposé de revenir à la thèse traditionnelle de la façade à avant-corps, en lui apportant quelques correctifs : il me semblait que les raccords entre le prothyron et les ailes (dont Dyggve tirait argument) pouvaient s'expliquer en imaginant l'observateur placé dans la position indiquée ici et en supposant une vision conventionnelle des trois faces de l'avant-corps (zone b : angle du prothyron. — Zone c : face latérale droite. — Zone a : face latérale gauche, normalement invisible). J'indiquais d'ailleurs d'autres interprétations possibles⁶⁴ et je soulignais le caractère conventionnel de cette architecture, qui me faisait douter qu'on puisse utiliser la mosaïque pour reconstituer le palais de Théodoric.

On remarquera que le rendu de l'avant-corps peut s'expliquer aussi en perspective classique : si on place l'observateur dans une position normale, il verra le côté gauche du prothyron (zone a) ; les zones b et c représenteront l'ombre portée par l'avant-corps sur l'aile droite, qui cache notamment une partie de la première fenêtre. Cette interprétation avait été soutenue notamment par K. M. Swoboda et C. Ricci⁶⁵.

Mais, si on replace la mosaïque de Ravenne dans la série de représentations architecturales que nous venons de constituer, il semble bien qu'on doive envisager à nouveau l'hypothèse d'une figuration aplanie (qui avait été, du reste, avancée avant Dyggve⁶⁶). Toutefois, les arguments que j'ai rappelés ci-dessus interdisent de supposer avec Dyggve que les portiques latéraux puissent se rabattre en avant et constituer les longs côtés d'une « basilique hypèthre ». Il faut admettre qu'il s'agit ici, comme ailleurs, d'une basilique développée. On aura donc, comme d'habitude, à distinguer trois zones en largeur et deux registres en hauteur.

La triple arcature du centre paraît représenter l'arc triomphal du fond de l'édifice plutôt qu'un porche : on notera une fois de plus l'ambiguïté du motif⁶⁷, mais divers arguments permettent de trancher. D'abord le décor des arcatures prolonge celui des arcades latérales qui appartiennent aux colonnades intérieures. Ensuite, la présence probable du souverain trônant sous l'arcade centrale (voir *infra*)

60. E. DYGGVE, *Ravennatum Palatium Sacrum*, passim, pl. XI, fig. 27, et fig. 29. Sur le Péristyle de Spalato, cf. *Urbs*, 1961-1962, p. 78-85, et *Bulletin des Antiquaires de France*, 1961, p. 93-98.

61. A. FERRUA, *Antichità cristiane: Idee e controversie sulla basilica paleocristiana*, *Civiltà cattolica*, XCV, 1944, III, p. 291-295.

62. Sur ce type de fenêtres, voir une thèse de 3^e cycle dirigée par MM. A. Grabar et G. Gaillard à l'Université de Paris : B. CHARALABOS, *Les portes et les fenêtres en architecture byzantine* (soutenue en novembre 1964).

63. M. E. F. R., 1960, p. 341-355.

64. *Ibid.*, p. 351 et fig. 3.

65. K. M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, p. 256 ; C. RICCI, *Tavole storiche dei mosaici*

di Ravenna, IV : S. Apollinare Nuovo, Rome, 1933, p. 44.

66. J. EBERSOLT, *Le Grand Palais de Constantinople*, Paris, 1910, p. 166 ; F. BENOIT, *L'architecture : L'Occident médiéval (du romain au roman)*, Paris, 1933, p. 54 et fig. 33.

67. Cf. DYGGVE lui-même, *op. cit.*, p. 37-38 et pl. XV. Cette ambiguïté est à l'origine d'une grande confusion dans la théorie de la continuité *Palatium-Ecclesia* qui a eu tant de succès : suivant que l'on identifie le « tribunal » de la « basilique hypèthre » au porche ou à l'arc triomphal de l'église chrétienne (ou encore à l'iconostase), la « basilique hypèthre » sera considérée comme le prototype soit de l'atrium, soit des nefs (cf. N.D., *Les origines de la basilique chrétienne : état de la question*, *Information d'histoire de l'art*, VII, 1962, p. 11).



FIG. 46. — Le Pharisien et le Publicain (série christologique de Saint-Apollinaire-le-Neuf), d'après Bovini).

permet d'associer celle-ci à la notion de « sanctuaire ». Enfin et surtout, l'inscription *PALATIVM*, insérée artificiellement au-dessus des arcades, semble souligner, comme celle de l'*ECCLESIA MATER* à Tabarka, la limite entre la zone inférieure, appartenant à l'intérieur de l'édifice, et le fronton (originellement décoré d'un motif)⁶⁸ qui est, de toute évidence, celui de la façade.

Pour les « ailes », nous retrouvons le même partage entre vision intérieure en bas (colonnades) et vision extérieure en haut (fenêtres et toiture). Je ne suivrai pas sur ce dernier point P. Lampl qui considère les fenêtres comme des galeries surmontant les arcades à l'intérieur du bâtiment⁶⁹.

Il suffit de rappeler pour terminer que les arcades contenaient des personnages, enlevés au moment où les Byzantins ont occupé Ravenne⁷⁰. Les traces laissées par ce remaniement sont suffisantes pour qu'E. Dyggve ait pu dessiner un croquis de l'image telle qu'elle se présentait à l'origine (il y manque cependant le motif du fronton)⁷¹. Ainsi, nous avons l'explication du « développement » de l'édifice : il fallait fournir un cadre symétrique et majestueux à une scène conventionnelle d'audience royale (l'image centrale était probablement celle du roi sur son trône), tout à fait analogue aux compositions à personnages, profanes ou religieuses, que nous avons examinées plus haut (Psautier d'Utrecht, tablette Campana, missorium de Théodose, sarcophage de Concordius, etc.).

68. M.E.F.R., 1960, p. 343. Cf. G. BOVINI, *Osservazioni sul frontone del «Palatium» di Teodorico figurato nel mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, *Festschrift R. Egger*, I, Klagenfurt, 1952, p. 206-211.

69. P. LAMPL, *op. cit.*, p. 13.

70. Cf. M.E.F.R., 1960, p. 342. Voir surtout : G.

BOVINI, *Nuovissime osservazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo in Ravenna*, *Atti VIII^o Congresso di Studi bizantini*, II (*Studi bizant. e neell.*, VIII), Rome, 1953, p. 97-99 et fig. 4.

71. *Ravennatum Palatium Sacrum*, p. 35 et pl. XVI, fig. 35.

FIG. 45. — Les différentes interprétations de la mosaïque du *Palatium*.

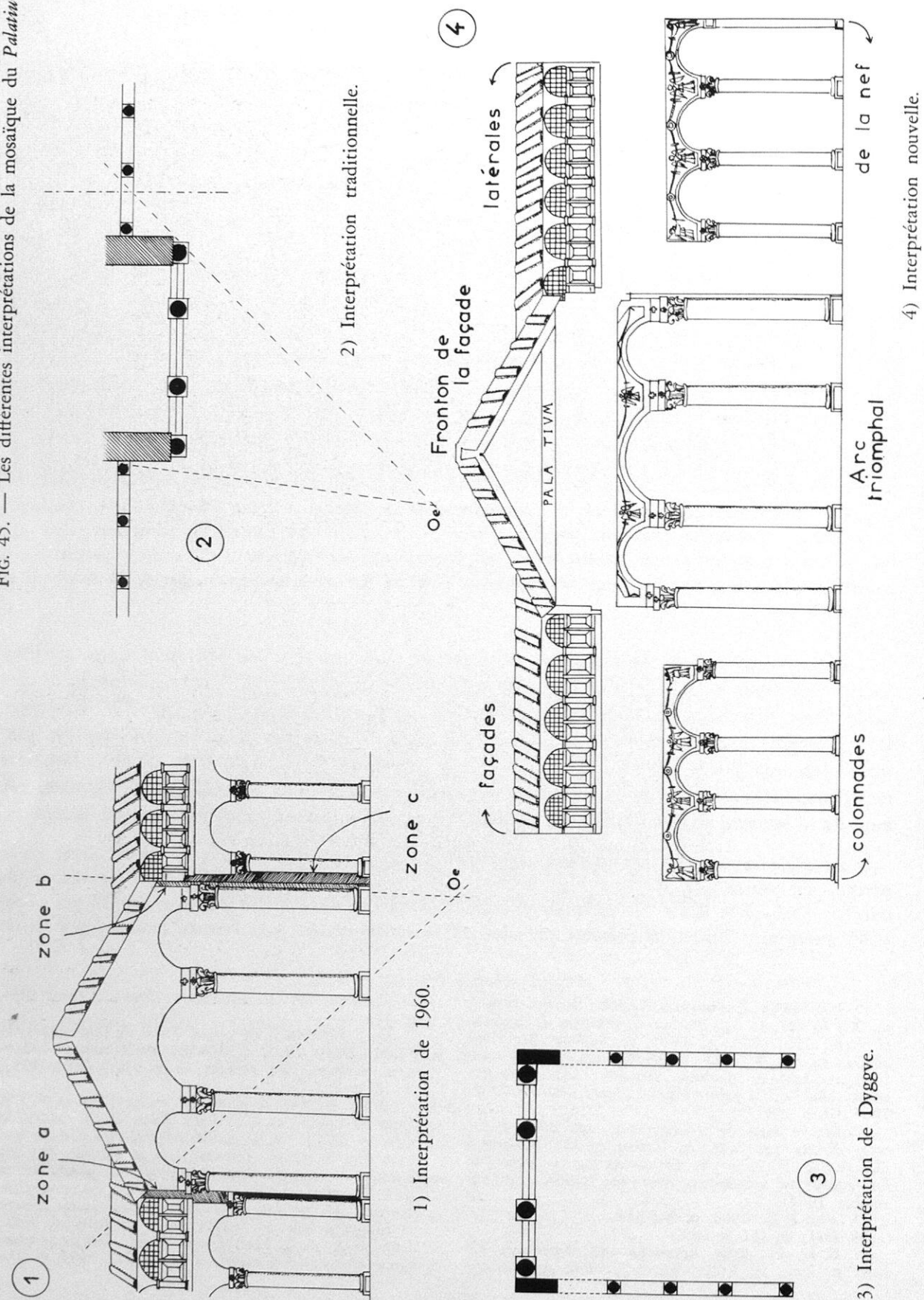


Fig. 44 b

**Le Temple
de la série
christologique**

De même que dans le Psautier d'Utrecht l'image complète du Psaume 133 voisine avec des schémas beaucoup plus simplifiés, de même, à Saint-Apollinaire-le-Neuf, le *Palatium* de Théodoric a été composé en même temps (et peut-être par le même artiste) que le Temple placé à l'arrière-plan de la scène du Pharisien et du Publicain dans la série christologique⁷². L'aplanissement est identique, mais l'édifice consiste seulement en quatre colonnes supportant une toiture avec un fronton. Au centre, le « sanctuaire » est symbolisé par un rideau et un fond sombre : le rideau se retrouve dans les images comparables du Psautier qui préfère, par contre, en général, un éclairage symbolique. Les colonnes servent surtout à encadrer les deux personnages symétriques. On peut se demander à quelle partie de l'édifice elles appartiennent : s'agit-il des colonnes d'une façade tétrastyle, abusivement écartées, ou de colonnades longitudinales, et, dans cette dernière hypothèse, de colonnades intérieures ou extérieures ? Le même problème nous avait arrêté pour certaines images du Psautier. Par contre, l'interprétation des toitures n'offre pas de difficulté : les toitures latérales doivent se rabattre dans la réalité derrière le fronton, comme pour le *Palatium*.

Fig. 46

Conclusion Ce rapprochement n'est pas inutile pour comprendre la signification du *Palatium*. A mon sens, on ne doit pas y chercher une représentation du véritable palais de Théodoric et conclure que ce dernier possédait une salle d'audience basilicale (hypothèse au demeurant fort vraisemblable). Le *Palatium* appartient à la série des bâtiments conventionnels dont le prototype est un temple à fronton ou une basilique à abside, qui servent aussi bien pour symboliser le palais que le Temple de Jérusalem, le temple païen et l'église chrétienne. Le caractère conventionnel du *Palatium* de Théodoric est confirmé d'ailleurs par la présence d'une légende (si cette dernière est ancienne)⁷³, qui serait inutile si l'édifice représenté était reconnaissable et qui souligne son rôle symbolique (de même que la légende *Ecclesia mater* sur la mosaïque de Tabarka). D'autre part, la présentation aplanie et symétrique de cet édifice conventionnel répond essentiellement à des besoins iconographiques et non à quelque volonté esthétique. A Ravenne, comme dans la plupart des exemples examinés, il s'agissait de fournir un encadrement architectural approprié à une scène conçue suivant le schéma dit « triangulaire » : personnage principal ou objet symbolique encadré par deux groupes de personnages secondaires. La formule n'est pas liée à telle époque ou à telle doctrine : elle est retrouvée spontanément, encore de nos jours, par les enfants et les artistes dits « naïfs ».

Les observations que nous avons faites ici sur le rendu de bâtiments rectangulaires, généralement de plan basilical à l'époque du Bas-Empire, rejoignent celles que A. Grabar avaient formulées sur la figuration des bâtiments centrés au Moyen Age⁷⁴ : quels que soient les édifices précis qu'il prétend représenter, l'artiste les traite de façon conventionnelle et les considère tous comme équivalents. Seuls les détails sont conçus de façon réaliste et peuvent refléter l'art de l'époque.

Lille.

Noël DUVAL.

72. G. BOVINI, *Mosaici di San Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Florence, 1958, pl. VIII ; *Mostra dei mosaici con scene cristologiche*, 1958, n° 10.

barton Oaks Papers, V, 1950, p. 21 ; *Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Karolineische und*

MÉLANGES

Le Temple de la série christologique De même que dans le Psautier d'Utrecht l'image complète du Psaume 133 voisine avec des schémas beaucoup plus simplifiés, de même, à Saint-Apollinaire-le-Neuf, le *Palatium* de Théodoric a été composé en même temps (et peut-être par le même artiste) que le Temple placé à l'arrière-plan de la scène du Pharisien et du Publicain dans la série christologique⁷². L'aplanissement est identique, mais l'édifice consiste seulement en quatre colonnes supportant une toiture avec un fronton. Au centre, le « sanctuaire » est symbolisé par un rideau et un fond sombre : le rideau se retrouve dans les images comparables du Psautier qui préfère, par contre, en général, un éclairage symbolique. Les colonnes servent surtout à encadrer les deux personnages symétriques. On peut se demander à quelle partie de l'édifice elles appartiennent : s'agit-il des colonnes d'une façade tétrastyle, abusivement écartées, ou de colonnades longitudinales, et, dans cette dernière hypothèse, de colonnades intérieures ou extérieures ? Le même problème nous avait arrêté pour certaines images du Psautier. Par contre, l'interprétation des toitures n'offre pas de difficulté : les toitures latérales doivent se rabattre dans la réalité derrière le fronton, comme pour le *Palatium*.

Conclusion Ce rapprochement n'est pas inutile pour comprendre la signification du *Palatium*. A mon sens, on ne doit pas y chercher une représentation du véritable palais de Théodoric et conclure que ce dernier possédait une salle d'audience basilicale (hypothèse au demeurant fort vraisemblable). Le *Palatium* appartient à la série des bâtiments conventionnels dont le prototype est un temple à fronton ou une basilique à abside, qui servent aussi bien pour symboliser le palais que le Temple de Jérusalem, le temple païen et l'église chrétienne. Le caractère conventionnel du *Palatium* de Théodoric est confirmé d'ailleurs par la présence d'une légende (si cette dernière est ancienne)⁷³, qui serait inutile si l'édifice représenté était reconnaissable et qui souligne son rôle symbolique (de même que la légende *Ecclesia mater* sur la mosaïque de Tabarka). D'autre part, la présentation aplanie et symétrique de cet édifice conventionnel répond essentiellement à des besoins iconographiques et non à quelque volonté esthétique. A Ravenne, comme dans la plupart des exemples examinés, il s'agissait de fournir un encadrement architectural approprié à une scène conçue suivant le schéma dit « triangulaire » : personnage principal ou objet symbolique encadré par deux groupes de personnages secondaires. La formule n'est pas liée à telle époque ou à telle doctrine : elle est retrouvée spontanément, encore de nos jours, par les enfants et les artistes dits « naïfs ».

Les observations que nous avons faites ici sur le rendu de bâtiments rectangulaires, généralement de plan basilical à l'époque du Bas-Empire, rejoignent celles que A. Grabar avaient formulées sur la figuration des bâtiments centrés au Moyen Âge⁷⁴ : quels que soient les édifices précis qu'il prétend représenter, l'artiste les traite de façon conventionnelle et les considère tous comme équivalents. Seuls les détails sont conçus de façon réaliste et peuvent refléter l'art de l'époque.

Lille.

Noël DUVAL.

72. G. BOVINI, *Mosaici di San Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Florence, 1958, pl. VIII; *Mostra dei mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo* (Ravenna 1957-1958), Faenza, 1957, p. 46 (dont est tiré la fig. 46).

73. Sur la possibilité d'une réfection à cet endroit, voir M. E. F. R., 1960, p. 343-344.

74. A. GRABAR, *Reliquaire de Saint Demetrios, Dum-*

barton Oaks Papers, V, 1950, p. 21 ; *Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, Karolingische und ottonische Kunst* (Forschungen zur Kunstgeschichte, christliche Archäologie, III), Wiesbaden, 1957, p. 282-297. Cf. R. KRAUTHEIMER, *Iconography of Mediaeval Architecture, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 1 ss.

MÉLANGES

LES PEINTURES MURALES DANS LE CHŒUR DE SAINTE-SOPHIE D'OCHRID

A la mémoire de N.L. Okunev, auteur de la première description de ces peintures.

Si beaux qu'en soient certains panneaux, c'est le programme iconographique de ces peintures du XI^e siècle qui retient surtout l'attention. Plusieurs historiens de l'art yougoslaves, ainsi que V.N. Lasarev et moi-même, en ont déjà relevé l'intérêt ou leur ont consacré des études plus poussées *. Mais tout n'a pas été dit sur ce programme, original et suggestif, et ce qui a été dit n'est pas toujours correct. C'est pourquoi nous y revenons, sur les pages qui suivent.

La grande et belle église Sainte-Sophie a été élevée à Ochrid peu de temps après la reconquête de la Macédoine par les Byzantins victorieux du dernier grand tsar de l'Empire Bulgare, Samuel. La défaite de celui-ci remonte à 1018 ; la construction de Sainte-Sophie et sa première décoration peinte datent des années du règne de l'archevêque Léon (1037-1056). La nouvelle cathédrale était une œuvre byzantine, et certaines particularités du programme iconographique des peintures dans son chœur témoignent du désir de ses fondateurs de s'en servir, pour laisser apparaître le retour dans la sphère d'influence du patriarcat de Constantinople d'un pays qui, sur le plan de l'administration ecclésiastique, comme sur le plan politique, avait été pendant longtemps séparé de Byzance. Avec raison, on a reconnu une intervention de Constantinople dans la démarche qui consista à figurer, sur les murs du chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid (régistre inférieur), plus de vingt portraits de saints patriarches de la capitale byzantine. Ces portraits, qu'on ne trouve nulle part aussi nombreux, avaient certainement pour fonction de rappeler aux fidèles le retour de l'Église d'Ochrid restée autocéphale, mais jusque là indépendante, dans la grande famille des Églises où, selon la perspective de Constantinople, l'Église de la capitale byzantine tenait naturellement la première place. Mais la galerie des portraits de prélats, sur les murs du chœur de Sainte-Sophie, ne s'arrête pas aux effigies des patriarches de Constantinople. On y trouve aussi une rangée de portraits de saints papes de Rome qui, eux, sont fixés dans l'abside latérale Sud. Cette série est moins importante que celle des patriarches de Constantinople, et l'emplace-

* N.L. OKUNEV, *Fragments de peintures dans l'église Sainte-Sophie d'Ochrid*, dans *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, pp. 117-131. Cette description, antérieure au nettoyage des peintures murales de Sainte-Sophie d'Ochrid, en 1951, est forcément très incomplète. Mais c'est bien par ce travail de pionnier que débute les études consacrées aux peintures de Sainte-Sophie d'Ochrid.

— P. MILKOVIĆ-PEPEK, *Matériaux pour l'étude de l'art macédonien du moyen âge. Fresques dans le chœur de l'église Sainte-Sophie d'Ochrid* (en macédonien, avec résumé français). Édition du Musée Archéologique de Skopje, n° 1. Skopje, 1955.

— R. LJUBINKOVIĆ, *Sainte-Sophie à Ochrid. Travaux de conservation de l'église Sainte-Sophie à Ochrid*. Belgrade, 1955 (en serbe). Le même, *La peinture murale*

en Serbie et en Macédoine aux XI^e et XII^e siècles. IX *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenne, 1962, p. 404 et suiv.

— V.N. LAZAREV, *Peinture des XI^e et XII^e siècles en Macédoine* (en russe), XII^e *Congrès international des études byzantines. Rapports*. Belgrade-Ochrid, 1961. Le même, *Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe), Moscou, 1960, pp. 161-162.

— S. RADOJČIĆ, *Contribution à l'histoire de la plus ancienne peinture d'Ochrid* (en serbe avec résumé allemand), dans *Mélanges Georges Ostrogorski*, II (*Recueil de Travaux de l'Institut d'Études Byzantines*, VIII, 2), Belgrade, 1964, p. 355 et suiv.

— André GRABAR, *Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église : Prespa et Ochrid*. Même recueil, p. 163 et suiv.

ment qu'on lui a assigné est moins central. Mais d'autres églises grecques et slaves ignorent complètement ce genre de galeries de saints papes (on n'y voit, à la rigueur, que quelques portraits isolés de papes mêlés à d'autres portraits de saints évêques). Quant à l'emplacement, dans l'abside Sud, il est certainement le plus honorifique après celui qui fut réservé aux patriarches de Constantinople. Les portraits des saints patriarches d'Alexandrie, d'Antioche, de Jérusalem, des saints archevêques de Chypre, etc., ne manquent pas, dans la grande collection de portraits de saints prélats reproduits sur les murs de Sainte-Sophie d'Ochrid, mais ils sont beaucoup moins nombreux et ne forment pas de séries homogènes. La destruction d'un grand nombre de légendes qui accompagnaient tous ces portraits ne nous permet plus d'établir le nombre exact des hiérarques qui appartenaient à chacune des Églises. Mais il faut certainement admettre que, toutes les Églises importantes ayant des représentants dans cette galerie, deux de ces Églises seulement avaient été mises en valeur, et, dans cet ordre : Église de Constantinople, Église de l'ancienne Rome. Le fait est d'autant plus suggestif que les peintures d'Ochrid ne sont antérieures au grand schisme de 1054 que de quelques années. A en juger d'après ces portraits, il ne peut être question d'une manifestation d'hostilité à l'égard de Rome, bien au contraire (étant acquis, *a priori*, que, vue de Constantinople au XI^e siècle, la place de l'Église de Rome était évidemment la deuxième, et non pas la première). Un autre détail, lui aussi, me semble témoigner en faveur de notre façon de voir : sur leurs portraits d'Ochrid, les papes ont pour la plupart une tête de saint Pierre. Autrement dit, par un moyen peu commun, on a voulu confirmer la qualité de successeurs de saint Pierre des papes de Rome.

Je maintiendrai donc volontiers ce que j'avais fait observer déjà dans un autre article (cité note 1), à savoir que l'ensemble des portraits des hiérarques, à Ochrid, reflète probablement assez bien la façon dont, à Constantinople, on devait considérer le poids moral relatif de chacune des Églises. Constantinople suivie de Rome tenaient les premières places, les autres sièges étant relégués dans l'ombre. Le fait que les Églises d'Orient étaient moins représentées s'expliquerait aussi par le nombre limité des prélats canonisés de ces Églises (on n'y comptait pratiquement des saints que parmi les patriarches antérieurs à l'Islam). Tandis que la lignée des saints patriarches de Constantinople allait jusqu'à l'époque de la décoration d'Ochrid : parmi les portraits de ceux-ci, on trouve un saint Eustathe, mort en 1025.

La voûte de l'abside principale de Sainte-Sophie d'Ochrid est occupée par une image de la Vierge trônant avec l'Enfant. D'une église byzantine à une autre, l'iconographie des images absidiales de la Mère de Dieu varie sensiblement, mais toujours ou presque — quelle que soit la dédicace de l'église — l'abside y fait apparaître une image de la Théotokos. Il convient donc de dissocier l'étude du sens de ces figurations absidiales et des images de la dédicace d'une église, ou des images du saint patron de celle-ci (voir notre Notice, p. 269, où nous étudions le thème iconographique de la dédicace de Sainte-Sophie de Constantinople) ; comme il convient de dissocier l'étude de ces figurations absidiales et de l'iconographie de la Sagesse Divine. Car, s'il est vrai que toute image de la Vierge avec l'Enfant peut être interprétée comme une vision de la Sagesse Divine (le Christ), et de la « Maison » qu'elle s'était fait bâtir, selon Proverbes, 9 (la Mère), nul ne saurait admettre que chaque image de la Mère de Dieu, l'Enfant sur ses bras, a été conçue pour représenter la Sagesse Divine. Bref, contrairement à ce qu'a proposé de voir M. Radojčić, la Vierge avec l'Enfant qui occupe l'abside à Sainte-Sophie d'Ochrid n'est ni une image de la Sagesse Divine, ni l'évocation de la dédicace de cette cathédrale.

Si parmi les peintures de cette église, il fallait chercher une image de son saint titulaire, on aurait plus de chance de la trouver là où l'image du patron de l'église apparaît le plus souvent, c'est-à-dire dans le tympan au-dessus de la porte d'entrée principale, face à l'autel. C'est là notamment qu'on trouve cette image à Sainte-Sophie de Constantinople : un Christ-Sophia flanqué des deux personnages de l'Annonciation, pour rappeler la « Maison » que la Sagesse s'était bâtie à l'instant de l'Incarnation (v. notre Notice, p. 269). A Ochrid, c'est un Christ vu à mi-corps un livre à la main, qu'on retrouve dans le tympan au-dessus de l'entrée, et à ses côtés deux anges. Il pourrait s'agir d'une image de la Sagesse Divine, dans le genre de celle de Constantinople. Mais on ne saurait oublier, évidemment, que des images du Christ surmontent parfois l'entrée des églises qui ne sont pas dédiées à la Sagesse Divine. On ne saurait donc aller au delà d'une hypothèse qui a pour elle la ressemblance du « contexte » iconographique et typographique des images qui surmontent l'entrée des deux églises dédiées à la Sagesse Divine.

Quant à la Vierge de l'abside, c'est bien — comme partout ailleurs — l'image de l'Incarnation, et comme toujours, elle a la valeur d'une clef qui explique l'ensemble des images réunies dans le chœur (sauf les portraits des saints évêques, au bas des murs). En effet, ces peintures ont pour thème général

les origines divines du culte chrétien et plus spécialement du sacrifice non-sanglant de la messe offert sur l'autel des églises. Selon les théologiens et les liturgistes, c'est bien l'Incarnation qui a permis que ce culte soit célébré sur terre par les hommes, et c'est l'image de l'Incarnation (sous les traits de la Mère de Dieu) qui est dans l'axe de toute la démonstration iconographique étendue à tous les murs et à la voûte d'un chœur d'église. A Ochrid, cette démonstration a été développée avec une ampleur particulière et d'une façon assez originale.

Sous l'image absidiale de la Vierge avec l'Enfant, un second registre des peintures est occupé par une scène qui rappelle la composition habituelle de la Communion des apôtres par le Christ, mais qui, en fait, représente autre chose. Cette image est un *unicum* en peinture byzantine monumentale. Elle mérite donc toute notre attention et, indirectement, nous permet de mieux comprendre les méthodes suivies par les iconographes byzantins.

A Ochrid — M. Ljubinković, puis M. Radojčić, l'ont relevé avec raison — il ne s'agit pas d'une Communion des apôtres. Ceux-ci s'avancent bien, en deux files symétriques, vers un autel derrière lequel se tient le Christ assimilé à un prêtre officiant. Mais le Christ ne distribue pas le pain et le vin aux apôtres, comme partout ailleurs sur le mur des absides byzantines. Il semblerait même, à en juger d'après les traces d'une inscription lue par M. Milković-Peppek (que je n'ai pas pu déchiffrer, personnellement) que l'ordonnateur des peintures d'Ochrid entendait bien évoquer la communion des apôtres. Mais — en admettant l'existence de cette inscription, ce qui n'est point certain — ce qu'il représente fixe un moment antérieur dans le déroulement de la messe et qu'il nous est permis (après M. Radojčić) de préciser, grâce à l'illustration d'un rouleau liturgique du Patriarcat grec de Jérusalem (Staurov 109 : *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954, p. 174, fig. 10) à peu près contemporain des peintures d'Ochrid. Ce monument nous est particulièrement précieux parce que les peintures y sont inscrites en regard des prières de la messe qu'elles prétendent illustrer. La correspondance entre prière et image s'établit ainsi d'une façon parfaite. Deux miniatures montrent le Christ officiant et les apôtres groupés autour de lui ; mais elles ne sont pas identiques. La première peinture correspond à ce qu'on appelle la « Prière de la proskomédie » ou de l'offrande, que l'officiant prononce immédiatement après la Grande Entrée, au cours de laquelle le pain et le vin destinés à la communion ont été transportés sur l'autel. Sur la miniature, les apôtres ne font que s'incliner, à distance, tandis que le Christ se tient derrière l'autel, et fait le geste de la bénédiction. Dans l'autre main, il tient un rouleau, probablement pour rappeler qu'il s'agit d'une évocation de l'enseignement du Christ.

La peinture murale d'Ochrid traite le même sujet. Les apôtres y tendent aussi, mais un peu davantage, les bras vers l'autel et le Christ, et, par respect, ils les recouvrent du pan de leur manteau. Le Christ ne tient plus le rouleau, mais un grand pain eucharistique. A ces détails près (v. aussi certaines différences mineures dans la forme des vases sacrés posés sur l'autel), les deux images s'apparentent étroitement, et sur les deux notamment on aperçoit, de part et d'autre de l'autel, deux anges habillés en diacres, qui inclinent vers la table d'autel des rhipidia. Ce geste montre que, le pain et le vin étant posés sur l'autel, l'anaphore a déjà commencé. Tandis que sur les marges du rouleau liturgique deux autres anges-diacres (pour lesquels il n'y a pas de pendant à Ochrid) évoquent encore la Grande Entrée (l'un de ces anges-diacres porte la patène et le calice, tandis que l'autre agite un encensoir), les anges avec les rhipidia inclinés appartiennent à une évocation de l'anaphore, c'est-à-dire d'un moment plus avancé dans le déroulement de la messe.

Le même rouleau liturgique de Jérusalem ajoute une autre miniature à celle que nous venons de décrire (*ibid.*, fig. 13). Elle figure la Communion des apôtres par le Christ, en deux images symétriques, pour montrer Jésus qui, une première fois distribue le pain et une autre fois distribue le vin. C'est bien la scène que l'on voit normalement dans les absides des églises byzantines. Sur le rouleau, elle correspond aux paroles de Jésus inaugurant la communion : « Prenez, mangez... buvez... ». A Sainte-Sophie, cette scène n'est pas figurée, tandis que — en désaccord avec les données iconographiques de la fresque (v. supra) — la légende qui l'accompagnait évoquerait la communion.

On verra ci-dessous la raison pour laquelle, à Ochrid, on a dû remplacer la figuration habituelle de la Communion des apôtres par l'image du Christ officiant et prononçant la prière de la proskomédie. Mais signalons d'abord cette curieuse méthode des iconographes byzantins qui, en ce qui concerne le thème de la Communion, hésitent entre l'illustration d'un passage de l'Évangile et l'interprétation symbolique de la messe. Ils illustraient l'Évangile lorsqu'ils figuraient le Christ distribuant le pain et le vin aux apôtres. Mais ils évoquaient cet événement en pensant aux offices liturgiques qui l'imitaient à leur tour. En effet, dès le VI^e siècle, deux miniatures célèbres des Évangiles de Rossano montrent,

en deux scènes symétriques, le Christ distribuant le pain et le vin à deux files d'apôtres. L'inspiration par la pratique des offices contemporains est évidente. Elle s'affirme encore davantage lorsque, depuis le XI^e siècle, aux figures du Christ et des apôtres on ajoute les meubles liturgiques : la table d'autel, le ciborium au-dessus d'elle, la barrière qui sépare la nef du chœur. Le Christ est alors assimilé à un prêtre ou à un évêque officiant, et un détail suggestif précise l'intention de cette iconographie : des anges-diacres armés de rhipidia viennent assister Jésus dans la célébration de la messe. Ce qui signifie : quoique inspirées par les aménagements des églises ici-bas, ces images ont pour sujet — non pas la fondation de l'eucharistie le jour de la Sainte Cène, mais la « Divine Liturgie » célébrée au ciel, depuis toujours et pour l'éternité, et que l'Incarnation a permis d'imiter ici-bas en chantant la messe dans les églises.

Cette iconographie de la « Divine Liturgie » deviendra parfaitement cohérente, à partir du XII^e siècle (?) — lorsqu'on n'y fera plus paraître les apôtres (accompagnés de la légende « prenez, mangez, buvez... » qui renvoie à la Sainte Cène). Mais elle ne l'est pas encore au XI^e siècle qui maintient les apôtres, comme on vient de le relever sur le rouleau liturgique de Jérusalem et sur le mur absidal de Sainte-Sophie d'Ochrid. Car on y oscille entre l'illustration de Mathieu et une vision de la liturgie, céleste. C'est là évidemment le grand intérêt de ces versions. Elles nous montrent, en effet, que ces thèmes qui allaient servir plus tard (à partir du XIV^e siècle surtout) à dérouler devant les yeux des fidèles les splendeurs intelligibles de la messe perpétuelle célébrée par le Christ — sacrificateur et sacrifié — dans les espaces insondables du ciel supérieur, servaient d'abord à rappeler les origines divines de la liturgie terrestre célébrée dans les églises.

Les portraits des patriarches de Constantinople représentés au bas des murs du chœur (v. *supra*, p. 239) restent en dehors des deux thèmes théologiques, dont il a été question jusqu'ici. Mais ils ont, eux aussi, leur départ dans les peintures de l'abside. Je pense aux images des saints évêques liturgistes qui occupent le bas du mur de l'abside. Les autres portraits des saints évêques s'ajoutent à ces images des prélats liturgistes.

Les autres peintures du chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid rejoignent les deux thèmes essentiels déployés dans l'abside et dont il a été question plus haut, c'est-à-dire l'Incarnation (image de la Mère de Dieu avec l'Enfant, dans la conque) et le sacrifice non-sanglant chrétien (image du Christ officiant en présence des apôtres). Ces autres peintures occupent la moitié supérieure des murs latéraux du chœur, particulièrement profond à Ochrid, et la voûte en berceau de celui-ci.

Avant de les expliquer, voire de les identifier (dans un cas), il me semble utile d'en énumérer les sujets. La voûte est occupée par une Ascension. Sous cette scène, des deux côtés du berceau, une bande étroite est occupée par une rangée d'anges qui tous volent dans la direction de l'abside. Sur les murs droits au-dessous, du côté Sud, un cycle d'images consacré à Abraham, et du côté Nord, deux autres scènes bibliques (l'Échelle de Jacob et les Trois Hébreux dans la fournaise), et deux scènes tirées de la vie de saint Basile le Grand (v. *infra*). Comme on verra, ces peintures se rattachent toutes aux deux grands thèmes de l'abside et elles se font pendant, les unes aux autres, les images du mur Nord et du mur Sud étant comme deux volets d'un triptyque dont l'abside formerait le panneau central.

L'identification des peintures du mur Sud ne présente aucune difficulté. D'Ouest à Est (c'est-à-dire, de la nef à l'autel), on trouve d'abord Abraham s'inclinant devant les trois anges de la Vision sous le chêne de Mambré, puis leur offrant un repas. Après ces deux épisodes de la Philoxénie d'Abraham, c'est un grand panneau qui évoque l'histoire du Sacrifice d'Isaac présenté en plusieurs épisodes, y compris les préparatifs d'Abraham et le voyage qu'il fit, avec son fils et un serviteur, jusqu'au lieu du sacrifice. On connaît bien d'autres peintures murales dans le chœur ou la prothèse des églises byzantines, où l'on voit évoquée la Philoxénie d'Abraham ou le Sacrifice d'Isaac, antétypes évidents du sacrifice de la liturgie chrétienne. A cet égard, Ochrid suit un usage établi depuis des siècles (cf. les peintures du chœur à Saint-Vital de Ravenne, et de certaines chapelles de Baouît). Mais à Ochrid ces scènes avec Abraham se forment en cycle, et ce cycle fait écho à un cycle du mur Nord, dont il sera question un peu plus loin. Ochrid reste originale lorsqu'on y insiste sur la vision des trois anges avant le Repas, et sur le chemin parcouru par Abraham et Isaac au lieu du sacrifice, avant de représenter le Sacrifice d'Isaac lui-même. Cette extension a pu correspondre à un enrichissement de la symbolique du cycle d'Abraham. Les trois anges identiques devant lesquels s'incline Abraham soulignent le symbole de la Trinité contenu dans toute l'histoire de la Philoxénie d'Abraham (v. *infra* à propos des scènes avec saint Basile); tandis que le rappel du chemin du sacrifice d'Isaac est un antétype connu du Calvaire, prélude au sacrifice chrétien.

Sur les quatre scènes alignées sur le mur Nord, face au cycle d'Abraham et qui se déploient également d'Ouest à Est (ce qui, sur ce mur, correspond à une séquence de gauche à droite), les deux premières sont empruntées à l'Ancien Testament, comme les scènes en face. Leur vis-à-vis est l'histoire en deux scènes de la Philoxénie d'Abraham. Sur le mur Nord, ce sont les Trois Hébreux dans la fournaise et le Rêve par Jacob de l'échelle qui réunit la terre au ciel. Le symbolisme que les chrétiens ont tiré de ces récits bibliques présente beaucoup de variété, selon l'époque et le « contexte ». Lorsqu'il s'agit de peintures byzantines dans le chœur d'une église, il faut se laisser guider par la liturgie et penser surtout au mystère du Salut qui est l'œuvre de l'Incarnation. De même que les flammes — un feu qui cause la mort — de la fournaise se transforment en rosée salutaire, de même, grâce à la Mère de Dieu et l'Incarnation, le péché qui tue n'est plus; elle est source d'eau vive.

C'est la Vierge aussi qui réunit le divin et l'humain, tout comme l'échelle de Jacob réunit le ciel et la terre; et de même que Jacob, à la suite et à l'endroit de cette vision, dressera un autel et fondera un lieu de prières, de même l'œuvre de l'Incarnation est à l'origine du culte chrétien et de son sacrifice non sanglant. Étant donné que, à côté de ces deux scènes bibliques, on représente deux scènes tirées de la vie de saint Basile, il n'est pas superflu de rappeler que les offices du 1^{er} Janvier, jour commémoratif de ce saint, commémorent également l'épisode des Trois Hébreux dans la fournaise et la circoncision de l'enfant Jésus. Les prières qui glorifient le miracle de la fournaise l'interprètent dans le sens symbolique que nous venons d'indiquer (en rapport avec le dogme de l'Incarnation), et cela trouve un appui dans le symbole de la circoncision qu'on évoque au cours des mêmes offices. L'Église y glorifie un événement qui, avec une évidence toute particulière, témoigne de l'humanité entière du Logos incarné, et fête simultanément le jour où, conformément aux usages juifs, l'Enfant divin avait reçu son nom de Jésus que l'archange cita dès le jour de l'Annonciation. Les offices du 1^{er} Janvier réunissent ainsi des cérémonies qui commémorent les débuts — selon la Loi — de la carrière humaine du Christ et par conséquent de l'Incarnation.

C'est à propos de l'image des Trois Hébreux dans la fournaise que nous avons demandé aux offices du 1^{er} Janvier, qui y renvoient plusieurs fois, de nous éclairer le symbole que les Byzantins dégageaient de cet épisode vétérotestamentaire. Mais en lisant la Ménéa du 1^{er} Janvier, nous y avons trouvé aussi les chants et prières qui glorifient la Circoncision de Jésus et sa « nomination », avec leur symbolisme qui nous ramenait au thème de l'Incarnation et du Salut qui en découle.

Cependant, une autre commémoration se place au 1^{er} Janvier et les offices qui correspondent à cette date lui accordent une place de premier rang; je pense à la mémoire du grand hiérarque, théologien et liturgiste, saint Basile, évêque de Césarée en Cappadoce. Or, sur le même registre du mur Nord, où nous venons de relever deux scènes bibliques, deux autres panneaux sont consacrés à l'histoire de ce saint.

La première de ces peintures, celle qui voisine avec la deuxième des scènes bibliques, et qui est assez mal conservée, n'a pas été identifiée jusqu'ici d'une manière satisfaisante. Aucun auteur notamment n'avait pensé à y reconnaître un épisode de l'histoire hagiographique de saint Basile. M. Ljubinković l'interprétait comme une Vision à saint Jean Chrysostome, auteur de l'une des liturgies byzantines courantes. M. Lazarev s'est rallié d'abord à cette opinion, mais il lui a préféré ensuite — sans aucune référence — une autre hypothèse, selon laquelle il s'agirait d'une vision de l'apôtre saint Jean. Enfin, M. Radojčić a retenu cette dernière identification, en renvoyant au texte apocryphe qui signale une apparition du Christ et des apôtres à l'évangéliste saint Jean, peu de temps avant sa mort. Pour M. Radojčić, cette identification semblait d'autant plus certaine que le texte apocryphe en question disait aussi que saint Jean, après sa mort, allait communier au paradis. Cette allusion à la communion de l'apôtre paraissait expliquer la présence du sujet supposé parmi les peintures d'un chœur d'église.

Cependant — on le verra ci-dessus — aucune de ces identifications n'est la bonne. A vrai dire, la seconde — vision par saint Jean l'apôtre — aurait dû être écartée d'emblée, étant donné l'absence de tout argument valable en sa faveur. Au contraire, la première — vision par saint Jean Chrysostome — aurait pu avoir des chances sérieuses. A priori, on s'attendrait de trouver une scène tirée de l'histoire de l'auteur de l'une des deux liturgies byzantines à côté d'un panneau consacré à la vie de saint Basile, auteur de l'autre liturgie byzantine (v. *infra*). A cet argument, on aurait pu en ajouter un autre (à ma connaissance, cela n'a pas été fait) : le même rouleau liturgique de Jérusalem, qui nous a fourni une intéressante analogie pour la scène du Christ officiant, nous offre aussi deux images de saint Jean Chrysostome officiant, en présence du Christ, qui se tient debout devant lui et le bénit. Partant de ces miniatures, on aurait pu imaginer que la peinture murale d'Ochrid

offrait une autre version de la même scène, avec un saint Jean Chrysostome qui reçoit la bénédiction du Christ, non pas pendant l'office, mais lorsqu'il se reposait étendu dans son lit. Cette façon de voir satisfait notre attente d'une symétrie : le panneau avec l'un des liturgistes, saint Basile, aurait pour pendant une scène, tirée de l'histoire de l'autre, saint Jean Chrysostome. Mais il faut bien se dire que la symétrie aurait été bien imparfaite, puisque à Basile officiant on opposerait un Jean Chrysostome dans son lit ; et que, après tout, l'existence d'une image de ce dernier type, pour saint Jean Chrysostome, ne semble pas être attestée, ni par les images, ni par un passage quelconque de la biographie de saint Jean ; on connaît bien une vision par ce saint, mais de l'apôtre saint Paul, et non pas du Christ. Il y a bien les deux miniatures du rouleau de Jérusalem, mais le Christ qu'on y voit bénissant saint Jean Chrysostome n'évoquait pas une vision : l'imagier y a représenté celui à qui s'adressent les prières de saint Jean inscrites sur le rouleau qu'il tient ou dans la colonne du texte, en regard de l'image.

Quoi qu'il en soit cependant, la peinture du chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid ne représente pas une vision à saint Basile, de sorte que ce panneau et celui qui suit et sur l'identification duquel tout le monde est d'accord (saint Basile officiant) se présentent en deux épisodes du même récit. Autrement dit, c'est un cycle en deux épisodes qui fait pendant — et fait face topographiquement — au cycle d'Abraham, et plus particulièrement au grand panneau qui raconte les étapes successives de l'histoire du Sacrifice d'Isaac. Ici encore il s'agit d'un sacrifice, mais du sacrifice non sanglant des chrétiens. Dans les deux cas — sur les deux murs qui se font face — ce sacrifice offert soit par Abraham, soit par saint Basile, a pour inspirateur Dieu lui-même. La version du mur Nord, avec saint Basile, est en même temps — et c'est essentiel — l'image de la révélation qui est à l'origine du texte de la liturgie écrite par saint Basile, et par conséquent une attestation de sa validité, sur le double plan canonique et mystique.

La certitude avec laquelle nous croyons pouvoir expliquer ainsi les deux grands panneaux du mur Nord vient de ce qu'ils correspondent très exactement à un récit très connu (je remercie le R.P. Halkin, Bollandiste, de m'avoir renseigné sur les manuscrits de ce texte). Je pense à la Vie développée de saint Basile qui est attribuée à Amphiloque d'Iconium et qui figure dans un grand nombre de Ménologes byzantins, depuis les plus anciens (fragments en onciales) qui peuvent remonter au VIII^e-IX^e siècle, jusqu'aux grands Ménologes métaphrastiques, contemporains de nos fresques. Ces vies de saint Basile y figurent naturellement au 1^{er} janvier, jour de commémoration de sa mémoire, et le passage qui correspond aux peintures d'Ochrid est consacré aux origines de la liturgie dont saint Basile était l'auteur.

On y lit que, sur la prière du saint qui désirait célébrer par ses propres paroles le sacrifice non sanglant à Dieu, le Saint Esprit était descendu sur lui et l'inspira lorsqu'il commença à écrire le texte de la messe. Pendant son sommeil, dans la nuit, Basile eut alors une vision du Christ et des apôtres. Il vit le Christ célébrant la proskomédie et préparant l'offrande du pain et du vin. Le Christ ordonna à Basile de se lever et déclara que, comme il en avait exprimé la demande, ses lèvres se rempliraient de louanges et qu'il pourra offrir ainsi le sacrifice non sanglant. Basile se leva n'osant pas lever les yeux sur la vision bienheureuse du Christ. Puis il se rendit au sanctuaire, s'approcha de l'autel et commença simultanément de prononcer et d'écrire cette prière : ... « Seigneur notre Dieu, qui nous a créés... etc. ». Puis il éleva le pain en disant : « Éternel, Seigneur Jésus Christ... et viens pour nous sanctifier, toi qui es au ciel assis à côté du Père, et ici-bas invisible à nous, ... et accorde-nous de ta main souveraine de t'offrir ton corps très pur et ton glorieux sang... ». Le récit s'achève en révélant que des fidèles qui assistaient à cette première célébration de la messe de saint Basile virent une lumière briller autour du saint et de l'autel, et des hommes en blanc qui entouraient le saint évêque.

Voici le passage de la *Vie* de saint Basile par Pseudo-Amphiloque d'Iconium que nous venons de résumer et que nous reproduisons d'après la version qu'en a publiée, en 1644, François Combefis. J'ai pu constater, en consultant deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale (grec 1174 et Coislin 296), que les versions du même récit qu'on y trouve sont à peu de choses près identiques à celle publiée par Combefis. C'est la seule qui, jusqu'ici a eu les honneurs de l'impression.

Μετά καὶ χρόνον τινά, ἡτήσατο (s. Basile) τὸν θεὸν ἵνα παράξη αὐτῷ χάριν καὶ σοφίαν καὶ σύνεσιν ἐπὶ τῷ δι' οἰκείων αὐτοῦ ῥημάτων προσφέρειν τὸν ἀναίμακτον θυσίαν τῷ θεῷ, καὶ ἔλθειν ἐπ' αὐτὴν τὴν τοῦ ἁγίου πνεύματος ἐπιφοίτησιν. μετὰ καὶ ἕξ ἡμέρας ὥσπερ ἐνθoις γενόμενος τῇ ἐπιφοιτήσει τοῦ ἁγίου

πνεύματος, οὕτω τῆς ἑβδομῆς ἡμέρας ἐπιλαβομένης, ἤρξατο λειτουργεῖν τῷ θεῷ ἐκάστης ¹ ὥρας τῆς τε ἡμέρας καὶ τῆς νυκτὸς τὴν εὐχὴν ἀποπληρώσας ἐπιστάς τῷ αὐτῷ ὁ κύριος ἐν ὀπτασίᾳ σὺν τοῖς ἀποστόλοις, τὴν πρόθεσιν τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ ποτηρίου ποιησάμενος ἐν τῷ ἁγίῳ θυσιαστηρίῳ, διεγερέστησε τὸν Βασίλειον, εἰρηκῶς αὐτῷ· κατὰ τὴν σὴν αἴτησιν, πληρωθήτω τὸ στόμα σου αἰνέσεως, ὅπως δι' οἰκείων σου ῥημάτων προσενέγκῃς ἀναίμακτον θυσίαν. ὁ καὶ μὴ φέρων τοῖς ὀφθαλμοῖς τὸ θέαμα διανέστη ἐντρομος· καὶ προσελθὼν τῷ ἁγίῳ θυσιαστηρίῳ, ἤρξατο λέγειν γράφων ἐν τῷ χάρτῃ οὕτω· πλήρωσον τὸ στόμα μου αἰνέσεως, ὅπως ὑμνήσω τὴν δόξαν σου, κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ κτίσας ἡμᾶς, καὶ ἀγαγὼν εἰς τὴν ζωὴν ταύτην, καὶ τὰς λοιπὰς εὐχὰς τῆς ἁγίας λειτουργίας. καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς εὐχῆς, ὕψωσε τὸν ἄρτον ἐκτενῶς εὐχόμενος καὶ λέγων· πρόσχευς κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ θεὸς ἡμῶν, ἐξ ἁγίου κατοικητηρίου σου, καὶ ἔλθε εἰς τὸ ἁγιάσαι ἡμᾶς, ὁ ἄνω τῷ πατρὶ συγκαθήμενος, καὶ ὧδε ἡμῖν ἀοράτως συνών, καὶ καταξίωσον τῇ κραταίᾳ σου χειρὶ μεταδοῦναι ἡμῖν τῶν ἁγίων μυστηρίων, καὶ δι' ἡμῶν παντὶ τῷ λαῷ.

Ὁ καὶ Εὐβουλος, ἅμα τῷ κλήρῳ ἄρχοντι ἐστῶτες πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ ναοῦ, ἐθεώρουν φῶς νοερὸν ἐν τῷ ναῷ, καὶ ἄνδρας ἐνδόξοις λευχεμονοῦντας, καὶ φωνὴν λαοῦ δοξολογοῦντος τὸν κύριον, καὶ Βασίλειον τῷ θυσιαστηρίῳ περιστάμενον.

Ce texte, que reproduisaient les Ménologes de l'époque et que par conséquent n'importe qui pouvait connaître, est à la base de tout le « cycle de saint Basile » qu'on trouve sur le mur Nord de Sainte-Sophie d'Ochrid. De gauche à droite (c'est-à-dire d'Ouest à Est, comme sur le mur d'en face), on y a figuré d'abord le Christ suivi des apôtres apparaissant à Basile étendu sur son lit et lui accordant sa bénédiction, puis, rempli de la grâce, Basile chantant sa première liturgie. Conformément au récit hagiographique que nous venons de citer, la première prière de Basile fut précisément celle qu'on voit inscrite sur le rouleau que le saint évêque tient sur la fresque. Je dirais même : ce texte du rouleau n'est nullement caractéristique pour une image d'un prêtre ou évêque officiant incliné devant l'autel et les saintes espèces. Mais le texte en question est bien celui du récit que nous connaissons, et il y est à sa place, puisque la vie de saint Basile le cite à propos de la première messe chantée à la suite de la vision du Christ.

Deux détails du second panneau sont également conformes au même récit hagiographique : la première messe de Basile est célébrée en présence d'un groupe de fidèles, et des diacres assistent l'officiant. On se rappelle la mention des assistants qui aperçurent des hommes en blanc auprès de Basile célébrant. La signification de ces deux images réunies est évidente : il s'agit d'une évocation des origines de la messe la plus célèbre alors, à Byzance, ces origines étant considérées parallèlement sur le plan matériel et sur le plan idéal. En effet, si on figure saint Basile célébrant sa première messe, on indique aussi qu'elle a été inspirée par le ciel. Autrement dit, ces deux images apportent au cycle habituel des décorations du chœur un élément qui nous est particulièrement précieux. En effet, grâce à lui on comprend mieux l'intention majeure des ordonnateurs des peintures du chœur : réunir les références à l'histoire providentielle qui autoriseraient en quelque sorte la célébration des offices et plus spécialement la messe, tels qu'ils sont chantés à l'église. Très fréquemment, on se contentait d'un rappel de la Sainte Cène et du pain et du vin que le Christ distribuait alors aux apôtres. A cela s'ajoutaient parfois, depuis l'Antiquité chrétienne (Saint-Vital de Ravenne, Baouit), des rappels des sacrifices que Dieu accepta, avant l'ère de la Grâce. Enfin, à partir du XII^e et surtout au XIV^e siècle et plus tard, on ajoutera des images de saints évêques, et principalement des auteurs des deux messes byzantines courantes, saint Basile et saint Jean Chrysostome, officiant ensemble devant l'autel, voire procédant à la préparation des saintes espèces devant la table de la prothèse (quelques-unes des images de ce genre, au XIV^e siècle, sont d'un « réalisme » symbolique surprenant, lorsqu'ils montrent les saints évêques armés de la petite « lance » qui sert à découper le pain eucharistique, mais qui sur les images la

1. Variante : ... ἡμέρας καὶ μετὰ τινὰ χρόνον πίστει καὶ εὐχῇ πολλῇ-ἀπήρξατο ἰδίᾳ χειρὶ γράφειν τὰ τῆς λειτουργίας μυστήρια. Καὶ τῇ αὐτῇ νυκτὶ ἐπιστάς αὐτῷ...

pointent sur le corps d'un Jésus-Christ étendu sur la patène). Cependant, tous ces ensembles de peintures, qu'ils soient brefs ou étendus, présentent une lacune. Tandis que pour les sacrifices offerts du temps biblique, et par la Sainte Cène, on met bien en valeur l'intervention divine, sans laquelle il n'y a pas de certitude quant à la régularité, voire l'efficacité des prières et des sacrements, on n'en dit pas autant, du moins pas expressément, de la liturgie chrétienne. C'est cette lacune que comble le cycle de Sainte-Sophie d'Ochrid, en rappelant par deux images que c'est bien le Christ qui inspira le texte de l'office principal célébré dans les églises byzantines.

Je dis bien « par deux images », car c'est là une certitude. Mais il est permis de croire que la démonstration s'étend à une troisième image, à savoir la composition qui suit immédiatement, à la même hauteur, le panneau de Basile célébrant devant l'autel, mais qui se déploie sur le mur de l'abside, dans l'axe de l'édifice et du chœur. Comme on l'a fait observer plus haut, cette grande image occupe la place et remplit les fonctions de la composition habituelle de la Communion des apôtres, mais qui à Ochrid, exceptionnellement, représente, non pas la Communion, mais le Christ officiant, le moment précis de la messe évoqué par l'image étant probablement celui de la prière dite de *proskomédie* (cf. *supra* p. 259).

Après avoir cité le passage de la Vie de saint Basile qui intéresse les peintures d'Ochrid, nous devons ajouter : la déviation par rapport à l'iconographie normale (celle d'une scène de la Communion des apôtres) a bien des chances de s'expliquer par le même texte hagiographique. Ce texte ne dit-il pas que, lorsque le Christ suivi des apôtres était apparu à Basile, dans un rêve, celui-ci vit Jésus préparant les saintes espèces devant la table de l'autel. Je pense que l'ordonnateur des peintures, à Ochrid, a tenté un compromis : il occupa le fond de l'abside par une représentation qui ressemblait à la Communion des apôtres habituelle (dont c'était la place), mais il en modifia légèrement les données iconographiques, pour accorder cette image au récit hagiographique relatif à l'inspiration par le Christ de la liturgie de saint Basile, récit illustré par deux panneaux voisins.

Un dernier mot enfin, pour rappeler que le texte hagiographique en question reproduit les paroles de l'officiant adressées à Dieu « qui siège au ciel à côté du Père ». Dans le *Credo*, cette image du Seigneur siégeant à la droite du Père est associée au rappel de l'Ascension. Or c'est l'Ascension qui occupe toute la voûte du chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid. Ce n'est certes pas le seul exemple d'une image de l'Ascension figurée dans la voûte du chœur. Mais étant donné que l'ordonnateur des peintures, à Ochrid, s'était sûrement inspiré par la Vie de Basile, il a pu aussi la prendre comme point de départ, pour choisir d'occuper la voûte du chœur par cette grande composition. Un détail pourrait étayer cette hypothèse ; c'est la frise des anges volant que le peintre a intercalée entre les panneaux des cycles d'Abraham et de Basile, et l'Ascension, et nous y viendrons dans un instant. Mais avant, rappelons une autre image fixée non loin de la voûte du chœur, plus exactement entre l'Ascension de la voûte et les peintures de la conque absidiale. C'est une Déisis : le Christ flanqué de la Vierge et de saint Jean-Baptiste en prière. Peu visible pour le spectateur qui se tient dans le chœur de l'église, à cause de la hauteur à laquelle est placée cette image, mal éclairée (l'arc entre l'abside et la voûte du chœur reçoit peu de lumière), la Déisis est une évocation du Jugement Dernier, et à ce titre elle joue un rôle important dans la symbolique du chœur des églises. La présence d'une Déisis toute semblable, au sommet du même arc, à Sainte-Sophie de Kiev, et surtout, sur le linteau de toutes les iconostases, depuis les plus anciennes, le confirme avec éclat. Toute messe, en effet, quelles que soient les prières qui la composent et le rôle essentiel du sacrifice eucharistique, est orientée en pensée vers le jour du jugement final. A ce titre, l'autel est le symbole du trône du Juge eschatologique, et l'appel aux intercessions auprès de lui est fait par l'officiant, lorsqu'il prépare les saintes espèces et les fait consacrer. Dans la mesure où il est permis de situer dans le temps les étapes du mystère qui s'accomplit dans le chœur d'une église, lors de chaque messe, le Jugement Dernier évoqué par la Déisis en marque naturellement l'étape finale. Tandis que — toujours sous l'angle diachronique — les autres images réunies dans le chœur d'Ochrid reflètent (dans l'ordre des événements intelligibles, vus « à reculons »), les offrandes des chrétiens, depuis l'Incarnation, l'office célébré par Jésus-Christ, la Sainte Cène, les offrandes vétérotestamentaires. Seules les liturgies célestes des anges restent par définition en dehors du temps, ayant commencées à la création des anges et se prolongeant, je suppose, au-delà du Jugement Dernier des hommes.

Revenons maintenant aux images d'Ochrid, pour faire observer d'abord que, plus attentif que d'autres à la correspondance des sujets et de leur emplacement respectif, l'ordonnateur des peintures d'Ochrid fit voisiner la Déisis et l'Ascension. En effet, la seconde venue était bien annoncée lors de

l'Ascension, et le lien entre l'Ascension et le Jugement Dernier, affirmé par le *Credo*, était une vérité première connue de tous.

Voici d'autre part, bordant l'Ascension le long de son cadre inférieur, des anges volant dans la direction de l'abside, vers l'image de la Mère de Dieu ou du Christ officiant. La hauteur à laquelle on installa cette frise d'anges permet ainsi de les rattacher à l'une et à l'autre de ces figurations. Mais je préfère la seconde solution, parce que les deux files d'anges qui s'avancent en volant, les bras couverts d'un pan du manteau, répètent le geste des deux files des apôtres qui flanquent le Christ officiant. En fixant la position des anges un peu au-dessus de celle des apôtres, on a pu tenir compte de la différence des éléments — air et terre — qui servent d'appui aux uns et aux autres. On aurait été plutôt gêné de voir les anges voler au niveau du sol sur lequel avancent les apôtres. Les anges au ciel font ce que sur terre font les apôtres, ou plutôt inversement : grâce au Christ, voici les hommes qui rendent à Dieu le même culte que les anges lui rendent au ciel : le parallélisme des deux panneaux nous invite à les considérer comme deux parties de la même démonstration iconographique et de nous assurer, tout comme le fait la prière eucharistique citée par la Vie de saint Basile, que l'offrande de l'officiant, faite sur terre, est acceptée par le Christ qui est au ciel. La frise des anges volant fait donc partie de cet ensemble cohérent d'images que nous essayons de mettre en valeur et qui serait comme un équivalent iconographique d'une démonstration de la validité du culte chrétien. Problème de base s'il en faut et qui préoccupa très particulièrement les vainqueurs de l'iconoclasme, au IX^e siècle, qui insistent sur le rôle essentiel que l'Incarnation a eu à jouer dans ce sens. C'est elle qui a rendu aux hommes la faculté d'offrir à Dieu un culte valable, comparable à celui que de tout temps lui rendent les anges. Les peintures du chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid nous offrent l'exemple le plus parlant d'un grand ensemble d'images choisies et groupées de manière à rassurer le fidèle et à lui montrer, par un choix judicieux d'exemples, la parfaite validité du culte célébré dans une église byzantine.

A. GRABAR.

ÉTUDES CRITIQUES

1. IMAGES DE LA DÉDICACE DE SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLÉ

Mon jeune ami George P. Galavaris, ancien élève de Kurt Weitzmann, ancien boursier à Dumbarton Oaks, m'a fait parvenir fort aimablement le tirage à part d'un article qu'il vient de consacrer — sous le titre « A question of Mariolatry in Byzantium » (dans *The New Review*, IV, 4 (17), 1964) — à des images qui intéressent l'iconographie de la dédicace de Sainte-Sophie de Constantinople. On ne saurait trop louer M. Galavaris de revenir à l'étude de figurations très célèbres mais insuffisamment expliquées, d'autant plus qu'il s'agit d'une iconographie qui concerne le monument-clef de Byzance, la « Grande Église » Sainte-Sophie. Tout ce qui a trait à cette œuvre insigne, tant sur le plan technique ou esthétique que sur le plan moral, mérite au plus haut degré l'attention de l'historien de Byzance.

Cependant, l'exposé de M. Galavaris, qui montre les images qui décorent les sceaux en plomb du clergé de Sainte-Sophie (dont on connaît plusieurs exemplaires, mais qui reproduisent la même image) et une mosaïque du vestibule Sud de Sainte-Sophie, et cite de nombreux textes de l'écriture et des auteurs byzantins, théologiens et liturgistes, — cet exposé dis-je, ne l'amène à aucune conclusion satisfaisante. Il rappelle avec raison, textes à l'appui, que la Sophia ou Sagesse Divine à laquelle est dédiée la Grande Église, c'est le Christ-Verbe incarné. Mais il n'arrive pas à expliquer ce qui le surprend : pourquoi sur les sceaux qu'il s'est fait faire, le clergé de ce sanctuaire de la Sagesse Divine n'a pas fait figurer cette dernière, mais la Vierge Marie. Et avec le même étonnement il retrouve, sur la fameuse mosaïque du vestibule Sud de Sainte-Sophie, devant les donateurs impériaux Constantin et Justinien, la même Théotokos. Il est vrai que celle-ci porte cette fois sur ses bras le divin Enfant.

Or, cette iconographie, dans ses deux variantes n'a rien de surprenant et ne saurait faire soupçonner chez les auteurs de ces images aucune hésitation sur l'identification de la Sagesse Divine avec le Christ (à l'exclusion de la Vierge Marie).

Voici, en effet, ce que représentent ces images. A l'avant des sceaux des « presbyteroi » ou prêtres de Sainte-Sophie — qui savaient ce qu'il faisaient — on voit deux figures qui se tiennent debout et portent ensemble le modèle d'un édifice à coupole. Les légendes qui accompagnent ce petit relief désignent par leurs noms respectifs l'objet et les personnages représentés. Pour l'édifice : « Sainte-Sophie », pour le personnage à droite qui porte une couronne et des vêtements impériaux, c'est « Justinien souverain » ; enfin, pour la figure féminine qui lui fait face, c'est « la Très Sainte Vierge ». Au nom de cette dernière, on ajoute : « aie pitié » (de nous).

Autrement dit, on montre le modèle de la Grande Église dédiée à Sainte-Sophie portée, c'est-à-dire offerte simultanément par la Mère de Dieu et Justinien. Le second est le fondateur de l'édifice de Sainte-Sophie, tel qu'on le connaît ; mais la première, la Mère de Dieu, offre ce même édifice, non pas parce qu'elle est la Sagesse Divine, mais précisément parce qu'elle ne l'est pas, puisque l'offrande s'adresse à la Sagesse. Pour la symbolique des théologiens byzantins — nous le préciserons plus loin — la Mère de Dieu, tout autant que cet édifice cultuel dont elle porte le modèle, et tout édifice réservé au culte chrétien, est la « Maison » ou le « Palais » que, selon Proverbes 9, la Sagesse Divine s'est bâtie. L'image des sceaux du clergé de Sainte-Sophie figure très exactement ce qu'on s'attendrait à trouver sur un objet de ce genre : non pas la Sagesse Divine titulaire de ce sanctuaire, mais ce sanctuaire lui-même, qui est la maison que s'était bâtie la Sagesse, cette maison intelligible étant en même temps la Mère de Dieu, puisque c'est elle qui prêta à la Sagesse, au temps de l'Incarnation, son corps humain, sa chair à elle, et par elle la chair humaine en général. C'est ce qui fait de la Théotokos une autre figure de la « maison » que s'était fait construire le Christ-Sagesse lors de l'Incarnation.

Ce qui revient à dire : celle qui, avec Justinien, porte l'image de l'église Sainte-Sophie présente à la fois un symbole de l'édifice — maison de la Sagesse, mais aussi elle-même, sa qualité d'être humain — autre évocation de la même maison de la Sagesse.

La même argumentation est valable — à des détails près — pour la mosaïque du vestibule de Sainte-Sophie. Comme il y a eu deux donateurs impériaux à montrer, — Constantin qui porte une image de la première église de Sainte-Sophie enfermée dans le mur d'enceinte de Constantinople, et Justinien qui présente le modèle de Sainte-Sophie dans sa forme définitive, la même qui apparaît sur les sceaux — la Mère de Dieu ne tient entre les mains aucun modèle d'édifice. Mais on se tromperait en pensant qu'elle ne fait que recevoir l'hommage des deux donateurs impériaux. Elle aussi est porteuse d'offrande, comme sur les sceaux que nous venons de voir, mais son offrande ici c'est l'Enfant divin auquel elle a permis de devenir être humain. Son offrande, c'est l'humanité du Logos incarné, la Sagesse Divine pour laquelle elle a bâti la Maison de son corps humain. En d'autres termes, la mosaïque du vestibule représente trois gestes d'offrande (tandis que les sceaux n'en montrent que deux) qui, dans la maison de la Sagesse qu'était Sainte-Sophie, sont particulièrement à leur place : offrandes de ce qu'est, sur le plan irrationnel, cette maison, — à la fois édifice consacré au culte de la Sagesse Divine et chair humaine habitée par la Sagesse Divine incarnée. Il était naturel que ce soient les auteurs de ces « maisons » qui aient été chargés de montrer leur œuvre : Constantin et Justinien pour les églises de la Sagesse qu'ils avaient fondées ; la Vierge, pour le corps humain qu'elle donna à la Sagesse incarnée.

Les images des sceaux et de la mosaïque ne sauraient donc passer pour des figurations de la Sagesse Divine¹. Ce n'est pas cela qu'elles sont chargées de représenter, mais le symbole de la maison de la Sagesse Divine qu'est le sanctuaire qui lui est consacré. Et cela ces images l'évoquent parfaitement, en rappelant simultanément la double nature de la symbolique relative à la « maison » de la Sagesse : côté édifice cultuel et côté Incarnation.

Une étude un peu attentive des commentaires théologiques byzantins au thème de la Sagesse Divine conduit nécessairement aux conclusions ci-dessus. Tandis que pour l'analyse de la structure des images envisagées, il faut se rappeler la façon dont a été réalisée la belle composition iconographique du Stichaïre de Noël (anges, bergers, mages, mais aussi la Terre, le Désert apportant leurs dons au divin Enfant, « les hommes » lui faisant offrande de la Vierge, qui, sa Mère, lui apporte par là sa chair humaine). C'est une autre image d'offrandes diverses, y compris celle de la Théotokos elle-même, à l'enfant Jésus, et la structure de cette image est analogue (exemples célèbres et nombreux à partir du XIII^e siècle : chronologiquement premier specimen connu, une fresque à Žižka, Serbie). Ce que ces images ont en commun c'est le thème de l'offrande à l'Enfant — qu'il soit nommé Sagesse Divine ou pas — Marie comptant parmi ceux qui en font une, son don étant sa Maternité.

Rien ne convenait mieux qu'une iconographie de ce genre à une évocation imagée de la dédicace d'église, et en ce qui concerne la grande Sainte-Sophie de Constantinople, on n'aurait pas tort, je pense, à considérer les images envisagées, et surtout l'image des sceaux, plus simple et qui ne tient compte que du fondateur de l'édifice actuel, Justinien, pour l'image-dédicace de cette église. Elle réunit ceux qui, sur deux plans différents de la réalité, l'un matériel et l'autre intelligible, ont bâti la Maison de la Sagesse².

1. Je continue à penser (cf. Grabar, *Iconoclisme byzantin*, Paris, 1957, p. 239 et s. que l'image en mosaïque du Christ trônant encadré par les deux personnages de l'Annonciation, qui occupe le tympan au-dessus de la porte principale de Sainte-Sophie est une représentation de la Sagesse Divine. Cette fois il s'agirait de l'image de la Sagesse Divine, et non pas d'une image de la dédicace de l'église consacrée à cette Sagesse.

2. On ne saurait hésiter en interprétant des images de la Vierge avec l'Enfant, dans le cadre de la symbolique byzantine de la Sagesse Divine, depuis la publication et le commentaire par M. Jean Meyendorff (*Cahiers Archéologiques*, X, 1960) d'une icône russe du XVI^e siècle de la Sagesse Divine, actuellement à la Galerie Tretiakov, à Moscou. Particulièrement explicite, cette icône, qui s'appuie sûrement sur une tradition iconographique ancienne, montre, entre autres, le mélode s.

Cosmas de Maïuma qui montre du doigt une image de la Mère de Dieu avec l'Enfant et qui tient un rouleau avec les premières paroles du « canon » qu'on doit à ce poète du VII^e-VIII^e siècle et qu'on récite à l'office du Jeudi Saint. « L'infinie Sagesse de Dieu, cause de toute chose et créatrice de vie a bâti sa maison en la tirant d'une Mère qui ne connut point d'homme ; s'étant revêtu d'un temple corporel, il s'est couvert de gloire, oh Christ, notre Dieu... » On voit bien, grâce au geste de Cosmas qui, en prononçant ces paroles, pointe une image de la Théotokos avec l'Enfant, que cette image — particulièrement apparentée à l'image de la mosaïque du vestibule Sud de Sainte-Sophie (mais, en principe, cela doit être compris de toute image de la Théotokos avec l'Enfant) — est une figuration de la « maison » de la Sagesse ou de son « temple » qu'est sa Mère et le corps humain qu'il lui doit. M. Meyendorff résume bien

2. BAPTISTÈRE DE NAPLES

Jean-Louis MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique (Paradosis. Études de littérature et de théologie anciennes XIX)*. Éditions Universitaires. Fribourg, Suisse, 1964. XI + 175 pages, XII planches.

C'est un très bon ouvrage qui apporte une information complète sur l'architecture et l'histoire du baptistère paléochrétien de la cathédrale de Naples, et surtout sur ses mosaïques. L'auteur décrit le monument et rappelle les étapes de son histoire. Un plan — rarement reproduit — de la cathédrale Saint-Janvier et de ses dépendances, y compris le baptistère, permettra à chacun de s'orienter dans cet édifice complexe, qui réunit des éléments de tous les âges.

Le baptistère et ses mosaïques remontent au règne de l'évêque saint Sévère et aux années 400 environ. De ses murs et de sa voûte anciens on ne voit actuellement que le côté intérieur, la calotte et la base de celle-ci ayant seules conservées leur décor initial, à savoir les célèbres mosaïques qui sont parmi les plus belles qu'on connaisse pour la période paléochrétienne.

M. Maier reproduit toutes les mosaïques du baptistère et les décrit en détail, sujet après sujet. Il cite toutes les explications qu'on en ait jamais données, toutes les identifications proposées, par les divers érudits. Dans certains cas le rapprochement systématique d'opinions très divergentes ne manque pas de piquant. M. Maier enregistre tout avec une parfaite objectivité et retient finalement les solutions les plus raisonnables. La date qu'il propose de retenir — on l'a dit — est également la plus acceptable : vers 400-408.

Le chapitre consacré à l'iconographie est le plus important. Pour chaque sujet des mosaïques du baptistère, l'auteur réunit toutes les images paléochrétiennes semblables, avec les références qu'il convient. Il va même jusqu'à décrire brièvement chacune de ces analogies (sans toutefois en proposer de reproduction). Dans chaque cas envisagé, il fait ressortir ce qui rapproche et ce qui sépare, dans la mosaïque correspondante de Naples, les figurations citées à titre de comparaison.

Je relève (p. 141), comme un peu particulier, le nom de « liturgie céleste » donné à une image de la glorification de Dieu au ciel par les quatre *zodia* et les 24 vieillards (Apoc. 4, 6-11).

Cette image qui correspond aussi — lorsqu'elle est moins développée — au Trisagion — ne devrait peut-être pas être intitulée de cette façon, à cause de la confusion possible avec la « Liturgie céleste » des Byzantins (qui est une évocation de la liturgie que les anges célèbrent au ciel et qui est le modèle des offices célébrés sur terre). Une faute typographique p. 146 note 1 fait dire à l'auteur que les *zodia*, à Naples, sont accompagnés de « six aigles », au lieu de « six ailes ».

La dernière des petites monographies iconographiques, consacrée au monogramme du Christ qui domine la calotte, et par là la décoration tout entière du baptistère, me paraît particulièrement heureuse, ainsi que la conclusion de l'auteur : en y fixant le monogramme d'une image anthropomorphe de Jésus, on a voulu mettre en valeur le sceau du Christ que chaque néophyte reçoit à son baptême.

3. DEUX ÉTUDES SUR LES MOSAÏQUES DU VI^e SIÈCLE

On croit bien connaître les mosaïques des églises du VI^e siècle, mais chaque génération d'historiens de l'art tient à ajouter à la description et à l'explication de ces monuments un mot qui lui serait propre, et certaines de ces tentatives sont couronnées de succès. C'est le cas de deux publications récentes par une jeune Yougoslave et un jeune Allemand. La première a fait paraître un article sur

la leçon de cette icône et du texte de Cosmas, ainsi que d'autres textes qui en étaient le témoignage : la « maison » ou Temple de la Sagesse, c'est à la fois la Vierge sa Mère, c'est la chair que le Verbe a consenti de revêtir, c'est enfin, sur le plan matériel, l'édifice cultuel.

Quant au rapprochement entre les images mariologiques-sapientielles que nous avons analysées (sceaux et mosaïque de Sainte-Sophie), et le thème de la dédi-

cace, rappelons que les textes bibliques lus aux offices des différentes fêtes mariologiques et à l'office de la dédicace d'une église sont les mêmes ; ce sont les textes qui évoquent le Temple idéal (décrit par Ezéchiel, chap. 42-44) et la « maison » qui s'est bâtie la Sagesse (Prov. 9). Cette observation est également faite par Meyendorff, l.c.

les mosaïques de Poreč (Parenzo) en Istrie; elle y complète sur plusieurs points importants les descriptions antérieures de cette œuvre célèbre, qui de ce fait aura à tenir une place plus grande que précédemment dans notre documentation sur les programmes iconographiques de l'âge justinien. On en trouvera une première confirmation dans la partie de la présente recension consacrée à la deuxième publication envisagée, où l'on regrette de ne pas trouver mention des mosaïques de Poreč.

Iovanka MAKSIMOVIĆ, *Ikography and the program of mosaics at Poreč* (Parenzo), dans *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byzantines* VIII, Belgrad, 1964 (Mélanges G. Ostrogorsky, II), p. 247 à 262, en serbe avec résumé anglais.

Quoique bref, cet article contient une description succincte de toutes les mosaïques et reproduit toutes les inscriptions (latines), en apportant plusieurs corrections à des lectures proposées dans les ouvrages antérieurs. Mais surtout, la description attentive de M^{me} Maksimović nous permet d'enregistrer la présence, à Poreč, de plusieurs thèmes et motifs iconographiques importants. Citons d'abord un détail, mais bien suggestif : sur la boîte à encens que tient le prophète Zacharie, prêtre du Temple de Jérusalem, est figurée la scène de l'Adoration des Mages. Avec raison, M^{me} Maksimović rapproche cette image de la même scène brodée au bas du manteau de Théodora, à Saint-Vital de Ravenne. J'aurais ajouté : dans les milieux qui donnaient la direction à cet art, à Ravenne et à Poreč, l'Adoration des Mages passait pour le prototype de toute image de l'hommage-offrande au Christ : aucun texte évangélique ne permettait d'imaginer une scène d'offrande au Christ adulte ; tandis que l'épisode des Mages rendant hommage à Jésus-Enfant justifiait en quelque sorte tout hommage rendu de la même façon au Christ, et en outre toute figuration de la Vierge trônant (seul épisode de l'Évangile qui autorisait l'image d'une Majesté de Marie, particulièrement souhaitable depuis le Concile d'Éphèse). Autre recherche possible en partant de la mosaïque de Poreč : établir le lien entre l'encens enfermé dans la boîte portée par Zacharie-prêtre du Temple et qui évoque l'offrande de celui-ci, et l'encens offert par les Mages, et après eux par les chrétiens. L'iconographie qu'on appliquait aux encensoirs attend son historien.

Deuxième fait iconographique important relevé par M^{me} Maksimović à Poreč : la mosaïque de la façade Est de la basilique, dont il ne reste que de pauvres traces, figurait la Transfiguration. La présence de cette scène, sur la façade qui se dresse au-dessus de l'abside, n'avait pas échappé aux auteurs qui se sont occupés de l'église de Poreč précédemment ; mais l'état très défectueux de la mosaïque et l'emplacement de l'église, loin des grands circuits des voyageurs, en ont fait oublier l'existence. On ne citait plus cette Transfiguration parmi les plus anciennes images monumentales de cette scène, et c'est ainsi que l'auteur de la monographie que nous verrons plus loin, malgré l'importance pour lui de l'exemple de Poreč, semble l'avoir ignoré. (v. *infra*).

Troisième fait iconographique mis en valeur par M^{me} Maksimović : la mosaïque de la façade Ouest de Poreč, qu'on connaît surtout par ce qui en a été renouvelé (et cela fausse les idées), était à l'origine une grande composition du Jugement Dernier avec un Christ dans la mandorle, les douze apôtres debout autour de lui : huit figures sur le registre supérieur et quatre — les figures qui furent renouvelées — au registre au-dessus. Les sept candélabres (renouvelés) inspirés par l'Apocalypse complètent l'image eschatologique. On ne saurait insister trop sur l'importance du témoignage historique des deux mosaïques de façades, qui se font pendant quant à leur signification, tout comme ils se font pendant quant à leur emplacement. L'ampleur du programme, à Poreč, dépasse ainsi tout ce qui nous est conservé ailleurs, pour son époque et pour plus d'un siècle à venir. C'est bien l'exemple le plus ancien d'un développement iconographique des thèmes eschatologiques et l'un des spécimens rarissimes de l'extension de l'imagerie figurative aux murs extérieurs de l'église. A Saint-Pierre de Rome, la mosaïque (unique) de la façade d'entrée était réservée à un sujet eschatologique : l'Agneau adoré par les 24 vieillards.

C'est bien un programme iconographique réservé aux façades, qui annonce les façades sculptées romanes. Il est probable que c'est en décidant de consacrer l'abside au thème de l'Incarnation qu'on fut amené à utiliser les façades, à défaut d'autres emplacements, pour les images des Théophanies eschatologiques qui, bien plus fréquemment, occupent l'abside et dont on ne croyait pas pouvoir se passer. La mosaïque de l'abside de San Apollinare in Classe rentre dans la catégorie normale quant à son thème général, mais l'interprétation iconographique en est particulière. Si belle que soit la mosaïque, son sens est obscur, et c'est ce qui explique qu'elle n'ait jamais été imitée.

Erich DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1964, 135 pp., XIX planches.

Cette mosaïque à laquelle nous ont amené les mosaïques de Poreč est universellement connue, et comme sa signification n'est pas aussi évidente que le sujet de l'immense majorité d'autres mosaïques chrétiennes, elle a fait couler le plus d'encre. Bien des études lui ont été consacrées, et si, dans le détail, les conclusions des auteurs ne sont pas les mêmes, une nouvelle recherche sur ce sujet ne s'imposait pas. C'est ce que confirme la monographie de M. Dinkler, qui n'a rien négligé cependant pour donner à son étude toute l'ampleur possible, et n'a pas ménagé sa peine, pour tirer parti de toutes les sources, archéologiques et écrites, qui lui paraissaient susceptibles d'éclairer le sujet. On ne peut que le féliciter, pour ses efforts, ainsi que l'éditeur, pour la présentation typographique et l'illustration du livre. Mais scientifiquement le nouveau, dans ce qui va au-delà d'hypothèses qui s'ajoutent à d'autres hypothèses, est peu consistant. Il m'a même semblé que, à force de fouiller dans le détail, l'auteur du petit livre nous laisse sur une impression moins nette qu'auparavant de ce qui, dans la mosaïque de San Apollinare in Classe, doit être retenu comme essentiel, et ce qui y est secondaire. A cet égard, cette étude ne représente pas un progrès, et on y découvre même des lacunes importantes, ce qui surprend dans une monographie d'allure solide et centrée sur un sujet aussi étroit que le décor d'une seule abside.

La méthode adoptée par l'auteur lui a fait envisager une par une les images qui composent ce décor. Des quantités de témoignages, souvent très indirects, ont été cités à cette occasion, mais en fractionnant trop son étude, l'auteur a vu lui échapper les problèmes qui concernent les ensembles, c'est-à-dire ce par quoi il aurait fallu commencer. C'est ainsi que, envisageant d'abord la Transfiguration, puis la croix lumineuse, puis l'image du saint, et en donnant même une prédominance aux deux premiers sujets sur le troisième, l'auteur n'envisage même pas l'ensemble des mosaïques de l'abside comme un thème en soi, qui pourrait correspondre à une pensée déterminée et s'appuyer sur une tradition saisissable. Dans *Martyrium* II (1946), c'est au contraire cette méthode que j'avais adoptée, et j'ai pu justifier ma façon de voir par une série de rapprochements, que M. Dinkler semble avoir ignorés systématiquement. Il suffira que je rappelle le groupe de peintures d'absides paléochrétiennes au milieu desquelles, comme à S. Apollinare, on voit un (une) saint en orant. J'avais attiré l'attention sur la partie haute de ces compositions et sur d'autres images paléochrétiennes où l'orante est liée à une croix ou à une vision théophanique représentée au-dessus d'elle. Je comprendrais fort bien qu'on en arrive à réfuter mes arguments et à en proposer d'autres, en vue d'une autre démonstration. Mais avant d'entreprendre celle-ci, il faudrait bien expliquer les raisons pour lesquelles on la préfère à ce qui avait été proposé avant. Comment cela se fait que des œuvres telles que les absides de Sainte-Félicité à Rome, d'Abou-Ghirgeh, les images qui montrent les martyrs ou les brebis-martyrs, à côté d'une croix gemmée, les textes qui parlent de la théophanie aux martyrs au moment de leur mort pathétique, et tout ce qui peut servir à reconnaître une unité de sujet dans la mosaïque de S. Apollinare n'a pas été rappelé (ne fût-ce que pour dire, éventuellement, que ces témoignages n'ont pas la valeur qu'on a pu leur attribuer). Dans un autre contexte, à propos du décor des absides comparé à l'iconographie des ampoules palestiniennes, une omission aussi surprenante : celle des absides du Latran et de Saint-Venance à Rome, qu'il nous est arrivé de citer à cause de leur parenté étroite avec la fameuse image d'une ampoule de Bobbio (avec Vierge orante entre Jean et Zacharie et une Théophanie).

L'auteur revient constamment à sa thèse : l'abside de S. Apollinare offre une image eschatologique, et c'est pour mieux le prouver qu'il entreprend ses longues enquêtes. Cette thèse est bonne, et nous-même l'avons bien vu (*Martyrium* II, p. 196), comme tous ceux qui, depuis les temps apostoliques, savent que la Transfiguration est une figure de la Deuxième Parousie. Ce n'est pas cela qu'il faut expliquer, à S. Apollinare, mais bien la version originale, voire insolite qu'on y a donné à ce thème, le salut final et le salut individuel y trouvant simultanément une expression. Or, pour expliquer la version donnée, seule dans son genre, il faut absolument s'attacher à l'ensemble et à ce qui en fait la particularité ; à savoir le rapprochement inusité d'éléments hétérogènes. Je viens de rappeler l'un de ces aspects de la mosaïque de S. Apollinare : une théophanie en présence du saint local. Il est clair que c'est là la première chose à dire, parce qu'on ne saurait douter de la cause qui amena le choix de cette formule : c'est la présence ci-contre du corps vénéré de saint Apollinaire. L'auteur aurait pu, pour approfondir l'étude des conditions d'une création iconographique strictement

tion ». En continuant à avancer à reculons, on trouve finalement les plus anciens exemples de cette formule : plusieurs spécimens sur les ampoules palestiniennes et (549), la mosaïque de S. Apollinaire. Dans toute cette série, aucun exemple d'effigie impériale, mais le Christ uniquement. Que sur la croix de S. Apollinaire on ait pu inscrire *Salus Mundi* et IXΘYC, qui évoquent manifestement le Salut par la croix du Golgotha, cela est conforme au témoignage des illustrations des Psautiers dont nous avons parlé plus haut. Mais surtout cela établit un lien plus étroit entre la mosaïque de S. Apollinaire et les figurations analogues des ampoules. Celles-ci nous sont connues en plusieurs versions différentes, mais partout le cercle dans lequel est inscrit le buste du Christ placé devant la croix a l'air d'être transparent. C'est bien un disque de lumière, ce qui souligne le caractère théophanique des images de ce genre et nous rappelle l'expression « lumière de ta face » du Psaume 4. Il convient de souligner la parenté — chronologique et iconographique — des images de ces ampoules palestiniennes et de la mosaïque de S. Apollinaire. L'analyse de l'iconographie de la Transfiguration nous avait fait saisir d'autres symptômes de la même parenté. Et parce qu'il convient de revenir sur ces rapports avec l'art des ampoules, soulignons aussi ce que l'auteur, au contraire, tend à repousser dans l'ombre : la croix lumineuse a bien la valeur du signe triomphal annonçant la venue finale du Christ en gloire ; mais l'imagerie palestinienne, qui au VI^e siècle se sert de cette formule, l'associe si étroitement au Crucifiement et donc à la croix du Golgotha, qu'elle l'installe au milieu des images qui évoquent le Crucifiement. Nous ne devons donc pas, nous aussi, séparer les deux croix de l'iconographie paléochrétienne, d'autant plus que la croix n'est devenu signe du triomphe final qu'à cause de la victoire remportée par Jésus hissé sur la croix de la Passion.

Une dernière inégalité dans le traitement des sujets réunis dans l'abside de S. Apollinaire dépare la monographie de M. Dinkler. Si, centrante toute son attention sur la vision théophanique, il glisse sur les problèmes que pose l'image de saint Apollinaire, c'est en deux mots qu'il liquide ceux qui concernent les figures et les scènes de la partie inférieure du mur de l'abside. Or, cette partie n'est pas moins intéressante, à condition évidemment de se référer aux monuments et aux textes qui nous aideraient : 1) à « situer » la galerie des portraits des anciens titulaires du diocèse de Classe ; 2) à mieux imaginer le sujet primitif qui, au VII^e siècle, fut remplacé par la scène des « privilèges » accordés à l'archevêque de Ravenne par l'empereur Constantin Pogonat ; 3) à étoffer davantage la documentation sur les représentations des deux archanges habillés en empereurs byzantins et placés à l'entrée de l'abside. Toutes ces enquêtes sont parfaitement possibles, et les conclusions auxquelles elles ne manqueraient pas de conduire le critique contribueraient à faire comprendre la mosaïque du chœur de S. Apollinaire telle qu'elle fut conçue et réalisée, au milieu du VI^e siècle, c'est-à-dire comme un ensemble parfaitement cohérent et où toutes les parties concourent à la signification de l'ensemble.

4. SCULPTURES BYZANTINES

Reinhold LANGE, *Die byzantinische Reliefkunst*. Recklinghausen, (Éd. Aurel Bongers), 1964, pp. 150, fig. 67.

C'est un répertoire de reliefs byzantins du moyen âge, en pierre et en bois et à sujets religieux. L'auteur appelle ces reliefs des « icônes ». Chaque relief — le répertoire en comprend soixante-sept, qui chronologiquement vont du X^e siècle à l'époque post-byzantine — est décrit et reproduit, et c'est là un mérite incontestable de M. Lange. Grâce à lui, on dispose d'un recueil fort utile de documents qui pour la plupart intéressent l'histoire de l'art.

Certes, les photographies reproduites sont de qualité inégale, mais on ne saurait pas en rendre responsable l'auteur : en matière d'archéologie byzantine, on doit souvent se contenter de ce qui est accessible. Cependant, on pourrait espérer des photographies plus irréprochables des divers reliefs encastés dans les murs de San Marco à Venise et de celui du Musée de Rouen. Cette dernière pièce, qui à l'Exposition d'Art Byzantin à Athènes, au printemps 1964, faisait figure de grand chef-d'œuvre, n'a eu droit qu'à une reproduction médiocre et floue (d'après Bréhier ?), et à une échelle plus réduite qu'un très médiocre relief du Musée d'Istanbul, qui occupe le haut de la même page. Mais on a aussi la

bonne surprise de trouver quelques belles photographies nouvelles, comme celle du Christ Evergète de Serrès.

D'une façon générale, l'échelle réelle des objets n'a pas été prise en considération lors de la composition des planches, ni d'ailleurs la valeur esthétique, bien inégale naturellement, des reliefs juxtaposés. Dans les descriptions aussi on trouve des inégalités fâcheuses : l'ampleur et la précision de l'information sur les reliefs sont fonction de l'étude, plus ou moins poussée, que l'auteur ou ses prédecesseurs ont eu le loisir de faire des reliefs envisagés. D'une façon générale, les reliefs qui sont en Italie et en dehors des musées sont présentés plus sommairement que les pièces qui se laissent étudier plus commodément dans les collections publiques. Cependant, certaines pièces de musée ne sont pas présentées avec le soin qui s'impose. C'est le cas d'un relief au Musée du Louvre que l'auteur cite et reproduit (fig. IV), qu'il relève même comme un exemple intéressant d'adaptation médiévale d'une sculpture antique, et que pourtant il ne décrit point et qu'il présente au lecteur sans la moindre référence. L'auteur est à peine plus attentif à la façon dont il signale à notre attention d'autres reliefs qui, selon lui, seraient des copies de sculptures antiques. Avant de se servir de ces sculptures en vue de démonstrations de portée générale, il aurait fallu les étudier elles-mêmes, s'assurer de leur âge, de leur authenticité, etc. En revanche, il y a, à la fin du répertoire de M. Lange, des reliefs que, sans la moindre hésitation, on devrait en exclure, comme étrangers à l'art byzantin et à l'art tout court. Fort curieusement, l'auteur est muet devant les numéros 65 et 66, restés sans la moindre description.

C'est là probablement la conséquence d'un travail très rapide, qui se manifeste aussi par des lacunes dans la bibliographie. A première vue, la longue liste des ouvrages consultés que l'auteur a jugé utile d'imprimer à la fin du volume, impressionne favorablement. Mais on constate ensuite qu'elle a dû être dressée *ad hoc* par quelqu'un qui n'a pas encore l'expérience des problèmes posés par l'œuvre byzantine et de l'utilité relative des études qui le concernent. Une pratique encore limitée des monuments byzantins est à l'origine de certaines remarques inexactes que M. Lange nous propose dans son Introduction. Ainsi, il faut avoir vu les nombreuses images peintes de la « Sainte Brique » (réplique de la Saint-Face d'Edesse), pour écarter à jamais l'idée de l'auteur sur une influence quelconque de cet objet — qui n'est pas un relief — sur le maintien de la technique du relief, à sujets religieux, dans l'art médiéval de Byzance.

De même, l'étude de l'ensemble des images médiévales munies d'épithètes, et en particulier de toutes les images du Christ Evergète, auraient fait abandonner par l'auteur son hypothèse selon laquelle le relief de Serrès qui montre un Christ Evergète serait la pièce centrale d'une Déisis trimorphe. Les cas de la Vierge « Platytera » et de la Vierge « Zoodochos Pigi » rentrent dans la même catégorie : l'auteur applique ces épithètes à certaines images de la Mère de Dieu, sans justifier sa façon d'agir, qui est loin d'être la bonne. Là encore, une étude aurait dû précéder la rédaction du texte qui a été imprimé.

Mais M. Lange aurait surtout gagné à laisser mûrir son texte, dans la partie de celui-ci — essentielle — qu'il consacre à la définition de son sujet. Qu'est-ce que les « icônes en reliefs byzantins » qu'il entend étudier ? La façon dont il essaie de répondre à cette question fondamentale n'est pas satisfaisante. Après avoir consulté son Introduction, on ne sait toujours pas s'il existe un domaine plus ou moins autonome de l'art byzantin qui correspond aux œuvres d'art que M. Lange a isolé dans son livre, à savoir des reliefs qui appartiennent à une époque déterminée, se servent d'une même technique et offrent un certain choix de sujets. A propos des origines de cet art, l'auteur évoque bien l'art plastique pré-iconoclaste, mais il ne procède pas à des comparaisons, indispensables, avec des reliefs à sujets religieux de cette période ancienne. Dans un autre paragraphe, il rappelle la sculpture en ivoire byzantine contemporaine des reliefs qu'il étudie, mais il oublie complètement tout une branche du même art, celle du relief en métal (bronze massif et or ou argent au repoussé). Il passe sous silence la sculpture profane byzantine, telle qu'elle était pratiquée au moyen-âge, et dont le témoignage est à citer à propos de toute œuvre de plastique. Enfin, s'il se préoccupe du problème de la fonction des reliefs en pierre dont il dresse l'inventaire, c'est d'une façon peu satisfaisante, tandis que ce problème peut être résolu, et l'auteur y serait arrivé de son côté, s'il ne s'était pas trop pressé.

Les reliefs que M. Lange a réunis dans son livre — dont il a exclu bien artificiellement les reliefs à sujets religieux qui décorent les meubles d'église et les monuments funéraires — ont en commun avec les icônes : 1) les sujets (figures du Christ, de la Mère de Dieu et des saints, ainsi que — rarement — des scènes évangéliques), et 2) leur qualité de panneaux mobiles.

Le recours à la technique du relief n'est pas incompatible avec la notion d'icône ; mais comme

il est rare, il demande explication. Laissant de côté les petits reliefs en ivoire et en métal, considérons le relief en pierre qui — l'auteur le dit avec raison — a dû être pratiqué dans les mêmes ateliers que les meubles d'église, tels les iconostases, ou les chapiteaux, qui fréquemment étaient tapissés d'ornements. Ce décor comprenait parfois des *zodia*, voire des figures humaines. Mais partant de là, il aurait fallu recourir au témoignage des sculptures byzantines et byzantinisantes qui sont encore *in situ* ou y étaient récemment, sur les façades des églises (San Marco à Venise, Kiev, Tchernigov et Vladimir-Suzdal, ainsi qu'Achtamar et d'autres édifices arméniens et géorgiens). Otto Demus (pour Venise) et moi-même ont eu l'occasion d'étudier ces ensembles qui *grosso modo* étaient nés tous du même besoin de fixer sur les murs extérieurs des églises des images qui résisteraient aux intempéries mieux que la peinture et même la mosaïque. Là où l'on construisait en pierre de taille, les reliefs byzantins se laissaient adapter mieux aux murs et étaient ainsi promis à un développement considérable ; tandis que l'architecture en brique, comme dans la région proprement byzantine, était moins favorable à cette application d'images sculptées aux façades. Mais les exemples de Venise et de Russie montrent bien que ce recours à la sculpture n'y était pas exclu pour autant, et on a pu montrer que le choix et la disposition des reliefs supposaient qu'on devait les considérer comme des ensembles. Étant donné que ces reliefs étaient appelés à remplacer les peintures, moins résistantes, et que l'image qu'on trouve le plus souvent sur le mur extérieur d'une église figure le saint patron de celle-ci, les reliefs en pierre qui nous sont conservés ont dû servir en majorité au même usage. Placés dans une niche au-dessus de la porte d'entrée de l'église, ils faisaient voir, soit son saint patron, soit encore la Déisis, thème préféré des images au-dessus d'une porte. Le choix des sujets sur les reliefs réunis par M. Lange — personnages isolés, divins et saints, Déisis, quelques scènes évangéliques — est de nature à confirmer cette manière de voir. Les emplacements latéraux par rapport à la porte convenaient aux plaques qui se font pendant (Annonciation).

Très nombreux, les reliefs qui figurent la Vierge appartiennent probablement en partie à la même catégorie. Mais comme M. Lange le rappelle, après Soririou, un certain nombre de ces reliefs présentent la Vierge avec les paumes des mains perforées et adaptées ainsi à faire passer l'eau d'une fontaine. Ces reliefs-fontaines ont dû être fixés dans les « *agiasmata* », c'est-à-dire des sources considérées comme « saintes » parce que thaumaturges. Les images de la Vierge-protectrice de ces lieux étaient des reliefs en marbre, et non pas des peintures, à cause du voisinage de l'eau. Il est probable que c'est aux Blachernes, dès une haute époque, qu'un « *agiasma* » célèbre offrait déjà une Théotokos sculptée de ce genre, avec des jets d'eau qui, passant par les paumes de ses mains, semblaient sanctifiés par ce contact. Cet usage fait pendant à celui, plus répandu encore dans le monde byzantin, de l'huile sanctifiée au contact des reliques déposées dans un coffret en marbre.

Tout compte fait, que ce soit sur les façades des églises, autour de la porte, ou auprès d'une source d'eau thaumaturge, les Byzantins ne faisaient appel au relief à sujet religieux que lorsque les conditions physiques — intempéries et eaux des sources — les invitaient à ne pas recourir à la peinture. On ne croit pas se tromper en supposant que, aux yeux des Byzantins, c'était une technique de rechange, sans valeur esthétique ou religieuse propre, et c'est ce qui explique le peu de rayonnement qu'elle a connu. Inversement, comme on n'y recourait pas souvent, les ateliers spécialisés dans la confection de ces reliefs à sujets religieux devaient être rares, et peut-être principalement fixés dans la capitale. C'est là sans doute qu'on allait s'en procurer, c'est là aussi que la tradition de l'art antique — qui intervient avec plus ou moins de succès dans la confection de tous ces reliefs byzantins — a été la plus vivace, jusqu'à la chute de l'Empire chrétien.

5. PEINTURES MURALES A CHYPRE

Andreas et Judith STYLIANOU. *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge, Worcerstershire, 1964, 171 pp., petit in-8°, 76 figures et une carte.

Ce petit livre, bien imprimé et abondamment illustré, a le mérite de mettre à la disposition du touriste et de l'historien de l'art byzantin une brève description des peintures murales dans les églises de Chypre. Une carte permet de retrouver l'emplacement de tous ces monuments, et les voies d'accès les plus commodes. Un aperçu historique, qui va des origines chrétiennes au pèlerin russe, ico-

nographe des couvents grecs, Basile Grigorovitch Barski (début du XVIII^e siècle), et une introduction relative à l'art des fresques des églises chrétiennes sont destinés à orienter le lecteur.

D'une façon générale, ces peintures murales ressemblent à celles qu'on trouve dans tous les pays de civilisation byzantine. Mais comme toujours, les conditions historico-géographiques y ont fait mettre l'accent sur certains aspects de cet art et en négliger d'autres. La grande originalité de Chypre est d'avoir conservé, dans deux églises, des morceaux importants de mosaïques du VI^e siècle — fait qui rappelle l'ampleur des dévastations causées par les Arabes, puis les Turcs, sur le continent voisin, lorsqu'ils s'y installaient à demeure. Tandis que Syrie, Mésopotamie, Asie Mineure, Égypte n'offrent plus un seul exemple de mosaïques antérieures à l'Islam, l'île de Chypre, protégée par la mer, en garde des exemples ; elle a certes connu des raids meurtriers des Arabes, mais pas de mainmise politique des Musulmans, avant le XVI^e siècle. Il est intéressant aussi de noter que ces mosaïques — témoins de la chrétienté florissante du VI^e siècle — se trouvent dans deux sanctuaires de la zone côtière : la *pax romana* était encore réelle en Méditerranée orientale. Il est plus surprenant de voir que ces sanctuaires grecs anciens ont pu traverser des siècles d'occupation latine et turque, peu favorables au maintien de la tradition orthodoxe ou seulement chrétienne, dans la partie de l'île qu'intéressait davantage l'occupant.

Le fait est en tout cas que tous les autres sanctuaires peints de Chypre se trouvaient loin de ces centres, dans les vallées de la haute montagne, où se retiraient les moines et où on les laissait dresser leurs modestes églises et les décorer de peintures religieuses. Les auteurs n'expliquent pas l'absence d'exemples de peintures byzantines de la longue période de paix, aux VIII^e, IX^e, X^e et XI^e siècles. Est-ce encore parce que les occupants étrangers auraient fait disparaître les monuments de cette époque de la « paix byzantine », pendant laquelle des monuments chrétiens importants devaient être construits dans les centres vitaux de l'île ? Quoi qu'il en soit, les monuments conservés — les modestes églises monastiques dans la montagne — appartiennent non pas à l'époque de gloire, mais à l'époque des difficultés et des troubles. Les exceptions sont au nombre de deux seulement, et dans les deux cas, il s'agit de l'extrême fin de l'époque proprement byzantine (deuxième moitié du XII^e siècle). Le reste appartient à l'époque latine (1191-1571).

Ce sont partout des fondations plus que modestes, très petites et souvent sans la moindre préention architecturale (des chapelles voûtées, mais pas nécessairement à coupole), qui se laissent construire avec les moyens du bord. On ne disposait visiblement que de très peu d'argent et c'est peut-être pour cela que — contrairement à ce qu'on voit dans les pays « byzantins » où les monastères étaient fondés par les maîtres du pays — la même petite église a été peinte par morceaux, à des époques différentes. Les périodes les plus favorables, pour ces travaux d'art modestes, ont été les dernières années du XI^e et le XV^e siècle ; le XIII^e est également représenté mais moins abondamment. Dans l'ensemble, les monuments publiés par A. et J. Stylianou donnent une idée de ce que pouvait être, dans un pays grec et de formation byzantine, la peinture murale, à en juger d'après les œuvres périphériques et généralement rustiques (que les œuvres « centrales » aient été détruites ou qu'elles n'aient jamais existées dans la province donnée).

Ceci étant dit, on aura plaisir à relever, sur les peintures de la fin du XII^e siècle, — et surtout à Paphos, à Arakou et à Asinou — des reflets divers du grand art byzantin du temps des Comnènes et des détails (par ex. dans les draperies chiffonnées) qui témoignent de la « dégénérescence » de cet art de la même façon que les œuvres exactement contemporaines de Castoria et de Kourbinovo, en Macédoine. On constatera avec intérêt l'absence d'ouvrages du style Paléologue (comme partout où l'Empire des Paléologues n'exerçait pas son pouvoir), et le prolongement, au XIII^e, voire plus tard encore, des formes et images de l'art des Comnènes qui, à Chypre, comme en Italie et même en Russie, a été ce qu'on a surtout connu et imité, en fait de byzantin.

Les peintures du XV^e siècle, parfois de bonne qualité, appartiennent à la « koiné » de la première époque post-byzantine, en pays grecs, et c'est par son intermédiaire que Chypre a pu recueillir une partie — assez modeste — de l'héritage de l'art des Paléologues, assagi et appauvri. Le groupe de peintures « italo-byzantines » est peut-être mieux représenté à Chypre qu'ailleurs, mais la laideur de ces ouvrages amphibies les met, selon nous, en dehors du circuit artistique.

Les peintures murales à Chypre appartiennent à des programmes si modestes qu'on n'est pas étonné de ne pas y relever de sujets rares et intéressants. C'est au couvent Saint-Neophyte près de Paphos, — la fondation monastique médiévale la plus importante sur l'île —, qu'on trouve le plus de panneaux d'un style Comnène très élégant et une image qui est un *hapax* : le saint fondateur y

est figuré élevé au ciel par deux anges qui le tiennent chacun par une épaule. Les auteurs datent cette composition — figurée dans la voûte du sanctuaire — de 1183, mais il ne saurait être question d'une image du saint moine porté par les anges antérieure à sa mort ; or, saint Neophyte est décédé en 1214 environ. Entre 1196 et 1503, les auteurs ne signalent aucun groupe de peintures, dans l'église en question. Je me demande donc si la peinture avec saint Neophyte élevé au ciel (formule iconographique italienne ?) n'appartient pas aux travaux de 1503 ? L'art du Christ (fig. 64) et de la Vierge de Tendresse (fig. 63) pourraient rentrer dans la catégorie des imitations tardives de modèles médiévaux. La Vierge de Tendresse, très belle, offre bien comme une version populaire de la Vierge de Vladimir, et pourrait de ce fait remonter, comme celle-ci, au XII^e siècle. Mais on peut se demander si, à cette époque, on aurait pu figurer le martyr iconoclaste, saint Étienne le Jeune, avec, dans sa main, une icône de la Vierge de Tendresse (ailleurs, il tient l'icône du Christ ou du Christ et de la Vierge sans Enfant).

Les auteurs du livre ont tort de donner aux diverses peintures qu'ils décrivent des étiquettes : « neo-classical style, Constantinople » ; « school of Constantinople » ; « monastic style » ; « post-byzantine local revival style » ; « local style, rustic branch ». Des étiquettes de ce genre, surtout lorsqu'elles figurent au bas des images, pourraient faire croire au lecteur non-prévenu, qu'il s'agit de définitions éprouvées. Tandis qu'en fait ce sont des formules inventées par les auteurs — ou par d'autres — et qui sont loin de correspondre à ce qui est notre connaissance actuelle de la peinture byzantine. Il suffit de relever ce que p. 12 les auteurs disent en attribuant également à Constantinople, mais à des dates distinctes (VI^e et VII^e siècle), les deux mosaïques de Chypre, ou ce qu'ils trouvent à nous communiquer, par exemple, sur la différence entre le « grec » et l'« oriental » (p. 9), dans l'art byzantin. Autres éclaircissements de même niveau élémentaire, aux pp. 14, 16, pour rattacher le « neo-classique » à la Cour de Constantinople et le « monastique » aux arts pour le bas peuple. Et cependant, p. 18, les auteurs reconnaissent eux-mêmes que le « court-style » n'est pas entièrement étranger au goût des moines. En réalité, rien ne certifie la moindre participation d'artistes venus de Constantinople à la décoration des pauvres chapelles de la montagne Chypriote. Il y en a eu peut-être qui ont été actifs, dans les villes de Chypre, mais on ne conserve aucune de leurs œuvres éventuelles. A priori, il est bien plus probable que les peintures des chapelles monastiques imitaient celles de villes voisines, sans qu'on ait à faire jouer l'hypothèse de l'art de la capitale byzantine. Sinon, il aurait fallu en faire autant pour des dizaines de peintures semblables, et parfois supérieures en qualité, qui nous sont conservées dans tous les pays « byzantins », et à faire sortir de Constantinople tous les artistes qui pratiquaient un art byzantin antiquisant à des degrés variables. Rien ne justifie non plus le rapprochement entre style « néo-classique » et la Cour impériale, ou entre « style monastique » et l'esprit monastique. Il m'est arrivé déjà (v. *Cahiers Archéologiques* X, 1959, p. 316) de combattre le goût de simplification chez des byzantinistes qui partagent l'ensemble des peintures byzantines entre « hellénistiques » ou « classiques » et « monastiques ». Une analyse tant soit peu attentive des monuments nous prouve pourtant que ces catégories n'existent pas en réalité, que le « classique » et le « monastique » peuvent voisiner dans le même édifice, et que, d'autre part, ces deux tendances n'embrassent pas l'ensemble de l'œuvre byzantine.

On souhaiterait vivement que les auteurs qui, avec tant de bonne volonté, étudient les œuvres provinciales dans diverses parties de l'univers byzantin, se tiennent au courant des recherches sur d'autres branches du même art, qui se poursuivent partout, et qui leur feraient éviter des fautes de perspective générale.

A. GRABAR.

DEUX ÉTUDES SUR LA MINIATURE BULGARE AU XIV^e SIÈCLE

Ci-dessous, nous présentons deux ouvrages consacrés aux manuscrits enluminés bulgares du XIV^e siècle. On sait que la capitale bulgare était alors un foyer culturel important, que de nombreux manuscrits grecs y furent traduits, et ces traductions quelquefois accompagnées d'enluminures. Durant le règne d'Ivan-Alexandre (1331-1371), la cour de Tirnova a beaucoup encouragé les lettres et les arts bulgares dont l'essor commence dès le XIII^e siècle. L'une des études dont nous aurons à rendre compte aujourd'hui nous permet pour la première fois de connaître la façon dont on pratiquait au XIV^e siècle l'art de la miniature dans un pays slave balkanique.

L. Dujčev, *Les miniatures de la Chronique de Manassès* (en bulgare, allemand, anglais, français, serbe), Sofia 1963.

C'est un volume de 137 pages, dont une centaine sont consacrées à la reproduction intégrale en couleurs des miniatures qui accompagnent une traduction bulgare de la Chronique de Constantin Manassès, actuellement à la Bibliothèque du Vatican (Cod. Vat. slav. II). Ce manuscrit a déjà fait l'objet d'études par Kondakov, Heisenberg et Filov. Mais M. Dujčev a su aller au-delà de ce qui avait été fait précédemment. Servi par une érudition remarquable, il a pu poser et résoudre des questions qui avaient été négligées jusqu'ici.

L'auteur commence par nous donner des précisions sur ce que fut le climat politico-social du XIV^e siècle en Bulgarie et sur l'activité en matière de lettres et d'arts qui s'y déployait. Il passe ensuite à l'étude du contenu de la Chronique originale, écrite en grec dans la première moitié du XII^e siècle, par Constantin Manassès ; nous apprenons simultanément des détails sur les autres œuvres de Manassès, dont certaines semblent fort intéressantes pour l'historien de l'art, puisqu'elles parlent de mosaïques à sujets profanes aujourd'hui disparues, ou de Constantinople, telle qu'elle apparaissait aux yeux d'un byzantin cultivé de l'époque.

Après ces chapitres préliminaires, le lecteur prend connaissance des manuscrits de la Chronique versifiée originale (XII^e siècle), qualifiée par son auteur d'*Histoire universelle*. Le récit débute par la création du monde, l'histoire d'Adam et d'Eve et la suite des événements bibliques auxquels se mêlent des souvenirs des principaux mythes de l'Antiquité. Après une évocation de la guerre de Troie et un résumé de l'histoire romaine, on en arrive à l'histoire de Byzance ; les événements du IX^e siècle sont racontés avec le plus de détails et de précisions.

Maintes fois recopiée depuis le XII^e siècle, la Chronique a été traduite en bulgare et illustrée, selon M. Dujčev, durant le règne d'Ivan-Alexandre, ce dont témoignent les quatre portraits de ce roi inclus dans le codex du Vatican. Une image de la mort du fils d'Ivan-Alexandre, dont on connaît la date, permet d'affirmer que le manuscrit a dû être enluminé vers 1345.

A chaque page de peintures correspond une page de commentaires détaillés et un cliché en blanc et noir représentant le folio en entier — texte et enluminure. Lorsque cela s'impose, des épisodes de l'histoire bulgare — épisodes évidemment ajoutés par le traducteur et l'illustrateur — sont évoqués en peu de mots, pour permettre au lecteur de mieux saisir ce qui fait « l'arrière-fond » historique de ces images, pour lesquelles l'illustrateur ne disposait pas de modèle.

L'ouvrage se termine par une brève étude sur les particularités stylistiques et iconographiques des miniatures, l'auteur révèle notamment certains caractères particuliers de ces images, telle leur tendance

réaliste (scènes de bataille parsemées de cadavres et de têtes ensanglantées, image de la mort du prince Ivan Assen, où la ville de Tirnovo est représentée par deux groupes de bâtiments surélevés, ce qui reflète la topographie très particulière de la capitale bulgare située sur deux collines). Quelques brèves allusions à certaines autres œuvres picturales exécutées en Bulgarie nous amènent à la conclusion. M. Dujčev y confirme la date et le lieu d'exécution des miniatures (Tirnovo), le milieu palatin dans lequel auraient travaillé deux artistes. Les premières vingt-quatre images, de même que la dernière, seraient l'œuvre d'un artiste plus expert qui aurait aussi contrôlé l'ensemble du travail, tandis que toutes les autres auraient été exécutées par un deuxième artiste, moins habile.

On touche ici au seul passage du livre qui ne nous semble pas tout à fait convaincant, et cela pour les raisons que voici : si les trois premières images du codex sont assez remarquables à bien des égards (beauté de la composition, façon de rendre les plis et les volumes, structure originale des peintures pour lesquelles on n'avait pas de modèles) on retrouve ces mêmes qualités dans d'autres miniatures, comme celle du folio 145, par exemple, qui figure le *Banquet du roi Kroum après sa victoire sur l'empereur Nicéphore*. Cette image est très bien construite, elle est d'un coloris harmonieux et d'une composition peu banale, les convives du banquet formant un groupe animé, nullement conventionnel. Tous les visages sont individualisés, ils sont traités avec une grande adresse, un réel sens psychologique. Une quantité d'exemples analogues pourraient être cités. D'autre part, les scènes de bataille, qui sont parmi les plus remarquables, à cause des chevaux galopants et des cavaliers en pleine action, témoignent d'un don d'observation, d'une liberté et d'une vivacité peu communs. Or ces images se retrouvent aussi bien parmi les premières vingt-quatre enluminures, que parmi celles qui leur font suite (par ex. fol. 178). Les scènes en question mériteraient d'ailleurs que l'on s'y arrête davantage, vu leur aspect si peu « byzantin », leur réalisme et l'extraordinaire nervosité de la ligne, caractéristiques qui nous font penser aux dessins du psautier d'Utrecht.

Il est certain, que si l'on voulait ajouter quelque chose à ce livre déjà volumineux et très complet, ce serait une étude iconographique et stylistique plus ample, permettant des comparaisons entre les enluminures de la Chronique de Manassès et les peintures murales de l'époque des Paléologues, si nombreuses et qui abondent en problèmes non résolus. Il y aurait par exemple plus d'un mot à dire sur l'iconographie des Conciles que l'on trouve dans le manuscrit bulgare et d'autres que l'on observe sur les parois des églises grecques, serbes et macédoniennes. Une image particulièrement intéressante est celle qui figure la *Mort du prince Ivan Assen*, dont il a déjà été question (à propos de la ville qui lui sert de fond). Cette composition est comme une fusion du type de certaines Dormitions prolongées par une Assomption, formule qui apparaît dans les peintures murales du XIV^e siècle, et le Thrène. Dans la partie supérieure de notre image, on voit un énorme disque du ciel, à l'intérieur duquel sont figurées des portes entrouvertes du paradis et les anges qui reçoivent l'âme du défunt. Sans être fréquent, ce schéma apparaît dans plusieurs Dormitions de la Vierge au XIV^e siècle, notamment à l'église de Staro Nagoričino et au monastère de Marko. Par contre, le bas de notre image ne rappelle la Dormition que par le lit mortuaire dressé dans l'axe horizontal de la composition. A la différence de certaines fresques qui figurent les funérailles d'un personnage de sang royal, comme à Mileševu par exemple (la mort de la reine Anne Dandolo), dans le codex bulgare, le roi ne prend pas la place du Christ, au milieu de la composition. Deux femmes (la mère et la sœur du défunt) sont figurées à cet endroit, tendrement penchées sur le mort ; aux pieds de celui-ci un ange se tient debout. On retrouve ainsi, à quelques détails près, la disposition et le comportement des principaux personnages du Thrène. La partie gauche de l'image rappelle de nouveau la Dormition, par la figure d'un évêque et les personnages nombreux formant un groupe compact derrière le lit du défunt. Enfin, la mort de sainte Gorgonie, dans le Paris gr. 510 (fol. 43 v), bien que d'une composition moins complexe, pourrait être également comparée à la partie inférieure de notre image.

Comme on le voit, certaines miniatures de la Chronique de Manassès gagnent à être confrontées avec des enluminures de manuscrits beaucoup plus anciens. En dehors de l'exemple qu'on vient de citer, c'est le cas de la *Destruction d'une église sur l'ordre de Constantin V*. Cette image pourrait être étudiée en rapport avec les miniatures marginales des psautiers du IX^e siècle, qui représentent de façon différente des sujets analogues, assez rares dans l'ensemble des illustrations byzantines. La *Proclamation de Josué comme roi des Hébreux* reprend presque trait pour trait la miniature du Psautier Bristol (Brit. Mus.) représentant le *Couronnement de David* (fol. 33 r) ; une ressemblance moins accusée, mais significative, existe entre notre miniature et le *Couronnement de David*, dans le Psautier Paris grec 139 (fol. 6 v).

Il est assez étrange que la seule Chronique illustrée byzantine du XIV^e siècle qui nous soit parvenue, en dehors de celle de Manassès, lui ressemble aussi peu. En effet, le Skilitzes de Madrid demeure assez éloigné de notre manuscrit. Certes, ici et là, on y trouve une scène de bataille composée de façon analogue, ou des chevaux d'un dessin semblable quoique inférieur. Mais ces quelques points de contacts ne suffisent pas pour établir un rapport entre les peintures des deux manuscrits.

Les souhaits de recherches iconographiques plus poussées n'enlèvent rien à la qualité de l'ouvrage de M. Dujčev qui, en historien et philologue, y réunit toute l'information nécessaire pour une étude d'histoire de l'art.

M. V. Ščepkina, *La miniature bulgare au XIV^e siècle*, étude du Psautier Tomić (sous la rédaction et avec une introduction d'I. Dujčev), Moscou, 1963 (en russe).

Cet ouvrage a pour objet l'étude d'un très beau psautier illustré bulgare, resté inédit jusqu'à présent, et auquel on avait prêté fort peu d'attention : le psautier dit Tomić, actuellement au Musée Historique de Moscou.

Dans une longue et substantielle préface, M. Dujčev rend compte de ses recherches relatives aux inscriptions grecques, souvent mal écrites, qu'on trouve dans ce manuscrit et qu'il a été le premier à déchiffrer entièrement. Il s'agit d'un cas unique : au bas de chaque page enluminée figure une inscription grecque, tracée d'une main sûre et rédigée dans une langue courante. Ces inscriptions commencent presque toujours par un impératif et s'adressent manifestement au peintre, auquel elles indiquent le sujet qu'il devait traiter. A lui seul, ce fait est d'une importance capitale pour l'histoire de l'art, parce qu'il prouve la présence dans les grands *scriptoria* de « chefs d'ateliers » qui dirigeaient le travail des artistes. Mais en ce qui concerne le Psautier Tomić, le problème se complique du fait qu'au-dessus des enluminures, on trouve des légendes qui sont également en grec, mais qui cette fois comportent de nombreuses fautes d'orthographe et sont tracées d'une main visiblement peu accoutumée aux caractères grecs. Les mêmes légendes sont répétées en langue bulgare, en une écriture très soignée de calligraphe.

La façon dont se présentent ces diverses inscriptions pourrait évidemment faire l'objet de plusieurs interprétations différentes. Celle que nous propose avec une certaine réserve M. Dujčev nous paraît intéressante. Le maître d'atelier, auteur des inscriptions marginales, aurait été un Grec cultivé. Les autres inscriptions auraient été ajoutées par le peintre bulgare, qui n'aurait eu qu'une connaissance phonétique du grec et aucune habitude de l'écrire. Bien sûr, cette interprétation pourrait soulever d'autres questions : pourquoi, le peintre rédigeait-il les légendes en grec et en slave ? Le slave seul n'aurait-il pas été suffisant ? Les légendes grecques et slaves n'auraient-elles pas pu être écrites par le scribe ? S'il en était ainsi, la nationalité bulgare du peintre ne serait pas prouvée par les deux séries des légendes. Mais en attendant, l'hypothèse de M. Dujčev semble pouvoir être retenue.

L'auteur nous donne également de précieux renseignements sur l'essor de la littérature bulgare entre le XI^e et le XIV^e siècle, sur les courants d'idées politiques et religieuses qui caractérisent le XIV^e siècle en Bulgarie, sur la part d'influence que l'on doit attribuer à Byzance, dans le domaine des idées, et dans celui de l'art, sans minimiser pour autant certains apports proprement slaves que l'on trouve dans des manuscrits illustrés du genre de l'Évangile du pape Dobreišo (XIII^e siècle).

Enfin, on attire notre attention sur l'importance que les manuscrits bulgares ont eu, à partir du XIV^e siècle, pour l'essor culturel de la Roumanie, où ils ont été portés à la suite de la conquête ottomane.

M^{me} M. V. Ščepkina nous propose une étude très minutieuse du manuscrit. On y trouve une description détaillée de son contenu et une recherche très poussée sur l'origine des motifs ornementaux de ce codex rappelant, malgré certains remaniements originaux, l'ornementation des manuscrits byzantins du XII^e siècle. La lettrine est étudiée à part, et on y distingue, fort curieusement, deux styles totalement différents. L'un se rattache à l'ornementation byzantine classique, tandis que l'autre — plus géométrique — est d'un emploi plus général et qui dépasse le monde byzantin. Une étude paléographique et une analyse du papier permettent à l'auteur de fixer une date assez précise pour ce manuscrit, dont l'exécution se situerait entre 1356 et 1366. Une description complète nous est donnée de chaque miniature, après quoi M^{me} Ščepkina fait des rapprochements intéressants entre le psautier Tomić et d'autres manuscrits illustrés russes, serbes et bulgares. Des œuvres proprement byzantines sont incluses dans ces comparaisons, mais c'est dans une assez faible mesure qu'on a eu recours à elles. Un accent

trop appuyé semble avoir été mis ainsi sur le caractère slave des miniatures du Psautier. A la fin de cette étude, un court chapitre est consacré aux illustrations de l'Hymne Acathiste dans le Psautier bulgare, comparées à d'autres cycles analogues dans des manuscrits contemporains et postérieurs.

Les miniatures du Psautier sont extrêmement intéressantes et mériteraient que d'autres études leur soient encore consacrées. Par le groupement des scènes et la façon dont elles se suivent sur une même page, ces images se rapprochent beaucoup des enluminures du Paris gr. 74. Les compositions sont bien équilibrées, les couleurs harmonieuses, souvent inattendues. A aucun moment, on n'a l'impression de répétitions schématiques, et les scènes abondent en détails pittoresques (fol. 49 et 50, par ex.). Des arbres, des fleurs, des chameaux aussi gracieux que des cygnes, de splendides chevaux noirs et roses semblent refléter la fantaisie et la verve créatrice de l'artiste. Les personnages eux-mêmes sont parfaitement proportionnés et représentés à l'aide d'un clair obscur savant; ils sont drapés de tissus souples moulant le corps et exécutent des mouvements assez naturels, souvent empreints d'une certaine élégance. L'une des scènes dans lesquelles se manifestent le mieux ces qualités est celle de la *Danse de Miriam* (1^{er} cantique de Moïse), où l'on voit neuf jeunes filles danser et faire de la musique en formant une ronde sur une très verte prairie. Cette miniature de pleine page rappelle la ronde que l'on voit dans une peinture murale contemporaine illustrant un psaume de David, à Lesnovo, en Yougoslavie. Mais elle s'en distingue par le plus grand nombre de personnages et leurs mouvements infiniment plus libres, plus déliés et plus variés.

Du point de vue de l'iconographie, il y aurait également beaucoup de particularités à relever. Bornons-nous à mentionner l'image très originale de la *Vision d'Isaïe*, la représentation du Jugement d'Anne, de Caïphe et de Pilate dans une seule scène, le *Crucifiement*, où Jean et Marie sont représentés ensemble à droite de la croix, la main dans la main, comme on le voit déjà au XIII^e siècle sur une fresque de l'église de Mileševo. On est étonné par le développement considérable qui a été donné au *Partage des vêtements* (une miniature de pleine page). Les soldats sont assis au milieu d'un décor architectural qui n'a pas d'analogues dans ce manuscrit, et fort peu dans d'autres manuscrits byzantins ou slaves. Ce décor se présente comme une coulisse, dont les parties latérales s'avancent symétriquement et suggèrent ainsi un intérieur. La perspective est à peu près correcte, à peine marquée par les déformations habituelles qu'on lui fait subir dans l'art byzantin, et elle assure ainsi un maximum de profondeur à la scène. Dans les manuscrits, ce sont quelquefois les Évangélistes qui se trouvent entourés d'un décor hellénistique de ce genre, creusant l'espace, comme par exemple dans le Stavronikita, cod. 43 (fol. 12 v) ou dans le Cod. Théol. gr. 240 de la Bibl. Nat. de Vienne (fol. 85, 86). Des analogies plus étroites se laisseraient établir entre le décor de notre miniature et celui de deux fresques du XIV^e siècle, qui frappent elles-mêmes par leur aspect antiquisant : la Cène de l'église de la Mère de Dieu à Studenica, et une composition qui fait partie du Ménologe, dans l'église de Dečani, en Yougoslavie.

Paris.

Tania VELMANS.

ICONES Russes

V. I. ANTONOVA et N. E. MNĚVA, *Catalogue de peinture russe ancienne. Essai d'un classement historico-artistique*. Tome I : XI^e-XVI^e siècle. Tome II : XVI^e-début du XVIII^e siècle. Moscou, 1963, 394 et 570 pages, 256 et 174 figures (en russe).

Il s'agit d'un premier catalogue scientifique d'icônes russes, et il décrit les icônes de l'une des deux plus importantes collections de ces peintures, dans leur pays d'origine. Ce catalogue est certainement destiné à servir de modèle à d'autres publications du même genre, d'autant plus que — le sous-titre de l'ouvrage le dit — les auteurs de ce catalogue le présentent comme un « essai d'un classement historico-artistique » (des icônes russes). Cet essai est plus que méritoire, et tout en félicitant les deux auteurs du très grand travail d'étude qu'on leur doit, on souhaite vivement une prochaine publication de catalogues semblables de toutes les autres collections importantes d'icônes russes, en commençant par celles du « Musée Russe » de Léninegrad, des Musées de Novgorod et de Suzdal, de celui, nouveau, qui porte le nom d'André Rublev, à Moscou. La belle collection d'icônes russes, au Nationalmuseum de Stockholm mériterait, elle aussi, un Catalogue complet.

Le présent Catalogue décrit 1 059 icônes de toutes les époques, du XI^e au XVIII^e siècle, avec l'accent posé sur les œuvres des XIV^e-XVII^e siècles. L'écrasante majorité de ces peintures sont russes, y compris les pièces du XII^e-XIII^e siècle qui imitent directement des œuvres byzantines. Mais le Catalogue comprend aussi un nombre restreint d'icônes byzantines, grecques post-byzantines et slaves balkaniques, voire géorgiennes. Cette petite série comprend quelques belles pièces byzantines, qui devraient prendre la place qui est la leur dans l'histoire de la peinture grecque du moyen âge. Dans son *Histoire de la peinture byzantine*, V. N. Lazarev n'a pas manqué d'en citer les plus remarquables. Grâce à ce Catalogue, qui signale l'origine de chaque icône, on apprend l'année de l'envoi en Russie (au XIV^e siècle) de certaines des icônes byzantines, et — non sans surprise — que quelques-unes des icônes grecques ou balkaniques ont été trouvées, de nos jours, dans les petites églises de l'extrême Nord de la Russie. Il s'agit peut-être d'une espèce d'exil, qui remonterait à une époque plus ou moins avancée, et qui aurait été plus favorable aux produits des ateliers nationaux.

Mais ce n'est là qu'un secteur très secondaire des collections de la Galerie Tretiakov, à côté de la masse des icônes russes : les peintures byzantines conservées en Russie sont réunies surtout au Musée de l'Ermitage, à Léninegrad, et au Musée des Beaux-Arts (Bibliothèque Lénine), à Moscou.

Les auteurs du Catalogue ont fait précéder la description de chacune des icônes de la Galerie Tretiakov par une longue Introduction consacrée à l'histoire des collections d'icônes russes. Cet aperçu historique fait état des anciennes collections des tsars, du haut clergé, des grands dignitaires de l'État russe, et surtout de la bourgeoisie qui, certifiées depuis le XV^e-XVI^e siècles, étaient installées dans les chapelles ou oratoires domestiques. Les icônes de ces collections continuaient à servir au culte, mais leurs propriétaires tenaient visiblement à leur *art*, puisqu'ils recherchaient et payaient des prix très élevés des icônes de certains peintres renommés. Dans certains cas, plus rares, des seigneurs particulièrement puissants et passionnés de cet art entretenaient chez eux des ateliers de peintres d'icônes. Ce fut le cas des tsars, au Kremlin, et de la grande « dynastie » de marchands, les Stroganov, qui au XVIII^e siècle allaient étendre leurs collections à tous les domaines de l'art universel.

Parallèlement, bien des églises de toutes les catégories gardaient aussi des séries considérables d'icônes anciennes, quoique le clergé, depuis le XVIII^e siècle, s'était montré aussi peu soucieux de la conservation de peintures du moyen âge que le clergé dans les pays d'Occident de l'Europe, préférant

des icônes modernes (genre « saint-Sulpice » russe) et supprimant les anciennes. Une exception cependant : le clergé et les communautés entières des « vieux croyants » — groupements religieux qui s'étaient séparés de l'Eglise officielle à la fin du XVII^e siècle, et qui entouraient d'une vénération ardente tout ce qui était antérieur à cette séparation.

Tandis que — depuis le XVIII^e siècle — la Cour et la noblesse n'admiraient plus que les arts de l'Europe occidentale, c'est dans certaines familles de la haute bourgeoisie (en partie celle qui appartenait aux milieux des « vieux-croyants ») que les collections d'icônes, sans rompre avec les usages traditionnels, prirent l'allure de véritables musées privés. Cela se passa dans la première moitié du XIX^e siècle, et cette tendance alla en s'affirmant jusqu'à la Révolution de 1917. On compta de plus en plus de ces musées privés d'icônes russes, et les seules descriptions imprimées de collections de ce genre dont on disposait alors avaient pour objet les icônes de ces collections privées.

La direction des Musées de l'État pré-révolutionnaire hésita longtemps avant d'en faire autant, en suivant à cet égard l'exemple des Musées occidentaux (un ancien conservateur du Kaiser-Friedrich Museum de Berlin me conta un jour que von Bode, directeur de ce Musée, avant 1914, s'opposait encore à l'achat d'icônes jugées indignes de figurer dans une galerie de peintures, ou, à la rigueur, abandonnait cette tâche aux conservateurs de la section byzantine. En Russie, on s'y décida, au début du XX^e siècle, non sans faire agiter le grelot patriotique et en commençant par acheter quelques-unes des collections constituées par des particuliers. La seule collection publique qui, avant la Révolution, avait réussi à constituer une section importante de « peinture russe ancienne », c'est-à-dire d'icônes, était le « Musée Russe » de Petrograd. Cette initiative heureuse correspondait à une espèce de « promotion » de la peinture médiévale russe au sein de la société russe, promotion qui correspond à une « reconnaissance » analogue de la valeur esthétique de l'art roman, en France (reconnaissance qui, chronologiquement, se place entre les livres de Mâle et ceux de Focillon). L'essor des arts non-imitatifs, au début de ce siècle, contribua partout au succès des arts du haut Moyen-âge, et en Russie ce sont certainement les esthéticiens plus ou moins étroitement liés aux expériences des peintres de leur temps, qui firent admettre que l'icône n'était pas seulement un objet de culte ou à la rigueur une composition iconographique savante, mais une œuvre d'art.

On en était là lorsqu'éclata la Révolution de 1917 qui sécularisa bien des églises et mit à la disposition du gouvernement les immenses collections d'icônes accumulées dans les couvents et les églises, et celles de tous les collectionneurs particuliers. Un fait curieux ressort de la lecture du présent Catalogue : tandis que les icônes du XVI^e et du XVII^e siècle, qui en grande majorité ont dû être destinées au culte privé, proviennent des collections particulières (les amateurs du XIX^e siècle chérissaient surtout ces peintures, qui convenaient aux oratoires privés), les icônes plus anciennes proviennent des églises (iconostases, icônes thaumaturges, etc.), et n'ont été transportées aux musées qu'après 1917. La Révolution remit les unes et les autres entre les mains des artistes et esthéticiens de la période immédiatement antérieure, et leur permit d'organiser de grandes collections publiques de ces peintures, qui dorénavant comprirent toutes les icônes dont on disposait dans le pays, de les nettoyer, et de les restaurer selon les méthodes scientifiques, sans exclure de ce traitement les icônes qui, depuis le haut moyen âge, comptaient parmi les grandes « saintetés » du pays, et qui de ce fait étaient restées souvent inaccessibles. Il est vrai que, en évoluant, en ce qui concerne l'art, la Révolution opta pour le « réalisme » tel qu'il fleurit au XIX^e siècle pré-impressionniste ; mais — si différentes que soient les bases esthétiques de l'art de l'icône — la valeur artistique de celle-ci, fort heureusement, n'a plus été mise en doute, et c'est à la fois l'œuvre d'art et le témoin du passé russe qu'on s'accorde en URSS à admirer et à étudier de nos jours dans l'icône médiévale.

L'auteur de ces lignes a pu personnellement visiter plusieurs musées où de nombreuses salles sont réservées à l'exposition de ces peintures russes médiévales et se rendre compte du soin avec lequel ces œuvres d'art sont traitées, nettoyées et au besoin restaurées (dans le meilleur sens du terme). Un personnel important de conservateurs et conservatrices, compétents et dévoués, est attaché à ces collections. Celles-ci ne cessent de s'agrandir, à la suite d'expéditions dans le grand Nord, où l'on trouve encore, dans les coins perdus, des objets d'art intéressants. Le touriste ou le spécialiste étranger ne connaît que les musées des capitales et de quelques villes qui en sont rapprochées. Mais il y en a beaucoup d'autres qui lui restent inaccessibles et où cependant, à en croire précisément les notices du présent Catalogue et d'autres publications scientifiques, on conserve de nombreuses et importantes peintures médiévales. C'est bien le seul cas de ce genre qu'on puisse citer, en le déplorant : nulle part ailleurs il n'existe plus de musée public qu'on ne puisse visiter dans un but d'étude scientifique. L'art

russe du moyen âge ne sera pas rentré dans le circuit de la science historique universelle, comme on semble le souhaiter en URSS, que lorsque tout chercheur de bonne volonté sera en mesure de tirer profit de toutes les sources dont il pourrait avoir besoin pour ses enquêtes.

Ce souhait nous fait penser à tout ce que les témoignages des *actes* de tout genre ou de la correspondance officielle du XVI^e et XVII^e siècle pourraient apporter à la connaissance de l'histoire de la peinture russe de ce temps. Beaucoup de ces documents ont été publiés et les auteurs du Catalogue les citent fort à propos. Mais on peut se demander si le nombre de ces témoignages ne pourrait pas être augmenté, en observant que presque tous les textes auxquels on se réfère ont été publiés au XIX^e siècle, ou au début du présent siècle. Est-il possible, par exemple, que la correspondance entre les chancelleries de Moscou et de Jassy, à propos des icônes, publiée, en 1912 à Bucarest, par le Roumain Dragomir (cette correspondance, si importante, semble avoir échappé aux auteurs du Catalogue) soit tout ce qu'on puisse tirer des archives moscovites du XVII^e siècle ?

D'une façon générale, nous n'avons pas d'objections de détail à faire au classement des icônes adopté par les auteurs du Catalogue. C'est là sans doute le fruit de leur principal effort, qui suppose une connaissance intime de tout ce qui reste en URSS d'icônes anciennes. Ce n'est pas à nous, de loin, de proposer des modifications au classement proposé, quoique nous n'avons pas été toujours convaincu par les rapprochements proposés à base de style. Les icônes antérieures au XIV^e siècle sont attribuées, collectivement, à « l'école de Kiev », sans que cette étiquette soit suffisamment justifiée. Mais les auteurs sont parfaitement conscients de ce que cette façon de présenter ces icônes a de conventionnel. Ce qui importe davantage c'est le principe mis à la base du classement dans son ensemble. En effet, c'est par « écoles » régionales que sont présentées les icônes. Mais le terme « école » convient-il pour désigner l'ensemble des œuvres provenant d'une région ou attribuées à celle-ci ?

C'est de moins en moins que les historiens de l'art médiéval se servent actuellement du terme « école », pour désigner l'ensemble des œuvres d'une même origine géographique. Le terme remonte évidemment au temps jadis lorsqu'historiens de l'art et conservateurs de galeries avaient principalement affaire aux « écoles » fixées dans diverses villes italiennes au XVI^e et XVII^e siècle, et, par extension, aux « écoles » nationales du Nord de l'Europe occidentale. Les étiquettes de certains musées se servent encore parfois de ce terme, non sans inconvénient d'ailleurs. Mais il y aurait intérêt d'abandonner cette expression et de revenir — s'il s'agit d'icônes — au terme ancien d'« écriture » (*pisma*), qu'il faudrait traduire par « manière » : manière novgorodienne, manière de Suzdal, etc. L'avantage de ce terme est qu'il ne relève qu'une chose : le lien entre le genre de peinture auquel appartient telle œuvre et son lieu d'origine (tandis qu'« école » suppose une activité artistique de plus d'une génération d'artistes, fidèle à des principes ou usages qui font l'objet d'un enseignement systématique). Les amateurs d'icônes, au XIX^e siècle, se servaient du terme en question pour les icônes qu'ils maniaient et qui presque toutes étaient tardives (XVI^e et surtout XVII^e siècle). A cette époque avancée, de grands ateliers dirigés par des peintres qui signaient leurs œuvres fournissaient une base assez solide pour des classements de ce genre. En voulant étendre le même classement à base géographique à des œuvres antérieures, plus clairsemées et anonymes, on risque de dépasser les limites d'un classement scientifique.

D'ailleurs, tous les faits connus ne militent pas en faveur d'un classement régionaliste, qui autrefois a été également en honneur en France et en Allemagne, mais que, guidé par les sources et les monuments, on tend partout à remplacer par des groupements plus souples, qui s'adaptent mieux à la réalité.

En ce qui concerne la Russie, voici la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, — époque à partir de laquelle on dispose parallèlement de textes qui citent des peintures concrètes et les noms de leurs auteurs. Il s'agit certes de peintures murales, mais ces témoignages sont valables à *fortiori* pour les icônes. Or, ces témoignages disent : les peintres circulent avec une facilité qui est d'autant plus surprenante qu'il s'agit encore de l'époque de la division de la Russie en nombreuses principautés plus ou moins indépendantes. Cette division politique n'empêche pas les peintres de travailler successivement à Novgorod, à Moscou, à Nižni Novgorod, dans diverses petites villes et dans des monastères souvent assez éloignés les uns des autres. Un peu plus tard l'essor de Moscou y amène divers artistes et cela peut favoriser la formation d'une « manière » moscovite, mais pour commencer ils y continuent l'art de leur lieu d'origine, comme on peut l'observer, par exemple, sur les icônes que les peintres de Pskov ou de Novgorod ont exécutées à Moscou. L'art de Théophane le Grec échappe entièrement au classement régionaliste (est-il byzantin ? ou novgorodien ? ou moscovite ? ou de Nižni Novgorod ?), et que dire de celui d'André Roublev ? Faut-il l'attribuer à Moscou, ou à Vladimir-Suzdal, ou

à la Lavra Saint-Serge, parce qu'il avait travaillé dans ces localités (les deux premières de ces villes passent pour avoir eu des « écoles » d'icônes particulières) ? Inversement, le même essor de Moscou est à l'origine de l'envoi de peintures moscovites dans d'autres régions, et notamment dans les terres novgorodiennes, où cependant une tradition locale semble avoir persisté. Mais c'est à l'époque de la plus grande puissance de l'État centralisé de Moscou que diverses villes du Nord qui en faisaient partie sont devenues des foyers d'art plus ou moins indépendants. C'est à des facteurs autres que politiques qu'on doit cet essor (commerce avec l'étranger par Archangel), et c'est ce qu'il faudrait admettre dans bien d'autres cas. Si les usages régionaux ont pu être déterminants pour la « manière » de telle série d'icônes, ailleurs on avait affaire à des ateliers ambulants qui faisaient rayonner un art par delà les frontières d'une région, et alors ce sont les mécènes — princes, grands bourgeois, supérieurs de couvent — qui en fixant ces artistes, pour le temps d'une commande, décidaient du rayonnement géographique de tel art. Certaines icônes, comme certains sanctuaires, se détachaient des autres par le rôle que l'État et l'Église leur faisaient jouer dans la vie publique ou par la piété populaire qui les entourait d'une ferveur générale. Ces icônes dites historiques sont à l'origine de lignées d'autres icônes, qui les imitent ou qui s'en inspirent, et l'histoire de ces familles d'œuvres, aux liens de parenté évidents, obéit à sa propre chronologie et à sa propre géographie.

Bien d'autres classements possibles peuvent être envisagés, et ils le seront, tôt au tard, à l'occasion d'études particulières. On conçoit facilement qu'un Catalogue général des icônes d'une grande collection ne saurait tenir compte de toutes ces possibilités, sans risque de créer une impression de désordre. Il faut se dire simplement que le système régionaliste proposé comme base d'un classement général ne doit être accepté qu'à titre indicatif, pour articuler une masse de peintures plus ou moins semblables. Tout compte fait, ce classement — qui n'exclut certes pas qu'on prenne pour des certitudes ce qui n'est qu'hypothèse de travail — est encore préférable à celui qu'on a vu adopté par G. et M. Sotiriou dans leur Catalogue des Icônes du Mont-Sinaï : ordre chronologique interrompu par des groupements d'œuvres de sujets (synaxaires) ou de fonctions (iconostases) identiques. Il est vrai que les icônes de la Galerie Tretiakov se prêtaient peu à ce genre de groupements particuliers.

Les auteurs consacrent à chaque icône une notice descriptive, faite selon le modèle adopté dans les catalogues modernes. Les dimensions, les données techniques, la bibliographie et même la mention des expositions auxquelles telle icône avait figuré sont indiquées partout, et c'est ce qui fait la valeur de ce grand catalogue, sans oublier les très nombreuses reproductions en noir et parfois en couleurs. La qualité des reproductions est inférieure à celle des descriptions, et sur ce point on souhaiterait un nouvel effort : une étude sérieuse de l'art des icônes ne sera réalisable que lorsque les reproductions dans les livres soviétiques qui leur sont consacrés atteindront le niveau normal des publications du même genre. L'ordre des images ne correspond pas à celui des numéros des icônes, et nous n'avons pas réussi à le comprendre. On a parfois de la peine à retrouver la reproduction. Il aurait fallu au moins faire savoir par un signe quelconque que telle icône est reproduite à la fin du livre.

Il ne peut être question ici d'entreprendre une analyse critique détaillée des notices consacrées à chaque icône. Dans l'ensemble, elles sont très correctes, et on ne souhaiterait parfois que plus de précision. Ainsi on regrette que la longue inscription du n° 12 ne soit pas reproduite, et que les quelques mots en grec, le soit incorrectement. Le sens de l'iconographie du n° 49 (anges avec un voile derrière la Vierge) n'est pas expliqué, quoiqu'elle le fût naguère, par M. Alpatov, dans un article de la *Byz. Zeit* qui, lui, est cité. Il s'agit d'un symbole de la conception de Marie emprunté à l'art occidental. Les auteurs du Catalogue ne relèvent pas davantage une particularité de la Descente aux limbes n° 212, à savoir la présence de petits disques blancs sur lesquels sont inscrits les noms des vertus ou des vices ; descendus dans les Limbes avec le Christ, des anges luttent pour les premières contre les secondes. Là aussi il s'agit d'un emprunt à l'art d'Occident, et c'est pourquoi on est moins surpris de trouver, sur la même icône, des figures de femmes qui font penser à des personnages de Duccio.

Le Catalogue de la collection d'icônes la plus riche de Russie donne une idée de la part d'arbitraire qu'il y a dans les attributions de diverses pièces à Théophane le Grec et à André Rublev. Personnellement, je n'y retiendrais, pour le premier, que la Dormition au revers de la Vierge dite « du Don » et pour le second, en-dehors de la Trinité, seulement les icônes de la grande Déisis de Zvenigorod. Je ne vois pas comment on pourrait séparer la part de Roulev et celle de Daniel Černij, dans les icônes colossales de Vladimir. En revanche, les attributions à Dionysos (de Moscou) et à ses fils paraissent toujours justifiées. Cela vient sans doute de ce qu'il s'agit d'un vrai atelier, avec son style propre.

On regrette encore de ne pas trouver l'explication de l'iconographie de saint Nicolas de Mozaïsk (n° 259). Nous n'avons pas pu comprendre si les auteurs attribuent à Dionysij Gloušickij le n° 246 seulement, ou bien plusieurs icônes.

La référence à l'Hexameron de s. Cyrille d'Alexandrie, pour expliquer l'icône n° 281, du même nom, nous surprend, autant que la façon de résumer les images qu'on y voit comme des « leçons éducatives sur les six jours de la semaine ». Car il s'agit d'une interprétation par l'image, très remarquable, de l'Hexameron de s. Anastase Sinaïte, qui propose une explication anagogique, et par conséquent mystique de la semaine, en rapport certain avec le calendrier liturgique de l'hebdomade chrétienne. Cette peinture, aussi belle qu'intéressante par la pensée qu'elle interprète, attend son commentateur. C'est bien à tort qu'elle n'ait pas été reproduite : c'est un joyau.

Faut-il suivre les conclusions de M. Onasch (comme le font les auteurs du Catalogue), dans l'explication de la Nativité du n° 234, avec son berger-veillard devant Joseph ? Pour ma part, j'ai de la peine à y voir une personnification du Malin ou Isaïe. C'est avec une autre pièce de choix qu'on a affaire avec la « Sagesse Divine » n° 365, qu'on propose de dater de 1548. Mais la description de la peinture n'est pas entièrement exacte. Ce n'est pas Jean Damascène, mais Cosmas de Maïma qu'on y voit. A preuve, le texte inscrit sur le rouleau, qu'il tient et qui reproduit le commencement d'un « canon » de ce poète du VII^e-VIII^e siècle qu'on chante le Jeudi Saint. Une explication détaillée de l'icône a été donnée par J. Meyendorff, dans *Cahiers Archéologiques*, X, 1959 ; cette étude, essentielle, semble avoir échappé aux auteurs du Catalogue. S'ils l'avaient connue, ils n'auraient pas écrit que l'image « de la Mère de Dieu avec l'Enfant était une incarnation terrestre de la Sagesse ». Car le Christ seul est cette incarnation, tandis que la Vierge n'est que symbole de la « maison » que la Sagesse s'est fait construire, et par conséquent un « synonyme » des sept conciles œcuméniques représentés au haut de la même icône.

Les icônes russes du Jugement Dernier, du XVI^e et XVII^e siècles, enrichissent considérablement l'iconographie de ce sujet qui, à Byzance, n'a que peu varié, entre le XI^e et le XV^e siècle. A propos du Jugement Dernier n° 381, on aurait dû signaler la réplique du Musée du Louvre, postérieure, mais très semblable (publiée par E. Coche de la Ferté, *L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958). On reste sur sa faim à propos de l'icône n° 386 qui, œuvre de peintres de Pskov commandée pour la cathédrale de l'Annonciation à Moscou, en 1547, porte le nom original « Dédicace (renouveau = « enkaina ») de l'église de la Résurrection du Christ notre Dieu ». On y trouve, autour de la Descente aux Limbes, un choix de sujets évangéliques, principalement des paraboles et la Passion. Ce choix n'est pas expliqué, ni le nom de l'icône.

On a eu raison de relever comme particulière, la « manière » des icônes qui remontent aux ateliers du métropolite Macaire, au milieu du XVI^e siècle, puis celle des peintres qui, à la fin du même siècle, ont travaillé pour la famille des Godounov. Parmi les œuvres de la première de ces séries, l'une des plus originales représente ce qu'on a appelé, de nos jours, l'« Église militante », et qui en fait est une illustration d'un stichaire liturgique (Ocoïque, chant de la 5^e voix) qui commence par les paroles « Bénit soit l'armée du roi céleste ». Ce sont les martyrs qui y sont glorifiés, soldats de Dieu assimilés aux anges. Le peintre représente une grande armée en marche vers la Jérusalem Céleste, des angelots qui couronnent les soldats, et l'archange Michel, sur un cheval ailé, qui conduit les troupes de Dieu. Cette peinture, d'une forme inusitée, se trouvait primitivement à la cathédrale de la Dormition, au-dessus du trône du tsar. On en connaît un petit nombre de répliques, notamment sur un étendard militaire. Une inscription du XVIII^e siècle ajoutée à la peinture initiale identifie la cité dévastée que l'armée a quittée, avec Kazan, capitale tatare enlevée par les Russes, en 1552. Partant de là, on a eu le tort de reconnaître dans cette peinture une image idéale de la prise de Kazan et d'identifier le cavalier qui s'avance à la tête des troupes, immédiatement derrière l'archange, comme le tsar Ivan IV, héros de cette victoire.

Il n'est certes pas impossible que les contemporains aient pu penser à une explication de ce genre, ou plus exactement à une image des protecteurs des armées chrétiennes dans leur lutte contre les « infidèles ». Mais de là à la représentation — même idéalisée — d'Ivan IV à la tête des bataillons de saints, il y a un pas qu'il est préférable de ne pas franchir. La hiérarchie religieuse ne pourrait pas admettre qu'un homme, fut-il tsar, soit placé à un rang supérieur à celui des saints. D'ailleurs, sur une autre peinture du même sujet, l'icône du Nationalmuseum de Stockholm, cette image de l'armée de Dieu est rattachée au Jugement Dernier, et plus exactement à l'évocation de la Cité de Dieu, au ciel : tout rapprochement avec une guerre s'en trouve exclue. Enfin, il faut se rappeler d'une fresque

de la fin du ^{xv}^e siècle, à Patrauts (Moldavie), où l'on voit déjà les saints cavaliers avec, à leur tête, Constantin et — devant lui — l'archange à cheval (les auteurs du Catalogue n'ont pas dû connaître mon étude *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, dans *Mélanges Charles Diehl*, Paris, 1930). En d'autres termes, le thème et l'iconographie de ce genre d'images remontent à Byzance, et cela nous invite à procéder avec beaucoup de prudence lorsqu'on entreprend de relever, dans les répliques russes, des additions inspirées par les événements contemporains. Cette remarque vaut d'ailleurs pour tous les cas analogues, c'est-à-dire pour l'étude de n'importe quelle figuration d'essence religieuse qu'on voudrait charger d'une seconde signification profane. Des tentatives de ce genre sont très fréquentes de nos jours, dans tous les pays, mais peut-être surtout en Europe orientale. On ne saurait que les encourager, en principe, mais en recommandant la plus grande rigueur de méthode, faute de quoi on ne fait qu'embrouiller les choses.

Autre exemple d'un sujet dont l'origine byzantine n'a pas été marquée dans le Catalogue. Il s'agit du n° 793, fig. 113. L'icône est intitulée « Conversation entre trois saints évêques ». Les images byzantines du même type (l'enseignement des Pères présenté comme une source d'eau vive) apparaissent au ^{xi}^e siècle. C'est d'ailleurs un archéologue russe, Redine, qui les a décrits le premier, il y a plus d'un demi-siècle.

Très nombreuses, les icônes de la deuxième moitié du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle sont de celles qu'on collectionnait en Russie beaucoup plus tôt que les peintures plus anciennes. Fort curieusement, il s'est répété ainsi, pour l'art si particulier de l'icône, ce qu'on a vu en Europe occidentale, pour les arts du monde occidental : le goût pour les œuvres du ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles est bien plus ancien que le goût pour les œuvres des « pré-raphaélites » et du moyen âge. Dans les deux cas, cet intérêt plus récent pour les « primitifs » fait déprécier maintenant les œuvres des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles.

Socialement, les icônes russes de cette période, dont beaucoup sont signées (autre marque du temps), représentent l'art de la bourgeoisie des villes du Nord du pays, qui s'enrichit à cette époque ; et les tsars eux-mêmes, qui entretiennent des ateliers de peintres, au Kremlin, cherchent à s'attacher les artistes qui travaillent pour les marchands des villes de la Volga. L'art de ces peintres se réclame des traditions ancestrales, et on le voit effectivement assez conservateur pour tout ce qui touche le culte et la piété, et reprenant, par exemple, les thèmes byzantins, copiant des icônes miraculeuses anciennes. Mais l'esthétique occidentale contemporaine les tente aussi, et leurs clients — qui sont parfois leurs maîtres — doivent les encourager dans cette voie. Les débuts de cette pénétration esthétique de l'art de la Renaissance remontent probablement au séjour des artistes italiens à Moscou, autour de 1500. Une étape dans la même voie est marquée, vers 1579, lorsqu'on exécuta l'icône n° 643 qui est une illustration de la « Grande Entrée » de la messe. Non seulement le style en est caractéristique à cet égard, mais aussi la présence, au bas de l'image d'un groupe de portraits qui figurent divers membres de la famille Stroganov.

Cependant il faudra un siècle environ pour que devienne d'un emploi courant et presque exclusif un style d'icône, qui est comme un compromis entre la manière médiévale traditionnelle et l'art réaliste du ^{xvii}^e siècle occidental (que, en Russie de ce temps, on connaissait surtout à travers les œuvres flamandes et hollandaises, avec leurs dérivées allemandes et polonaises). Ce style a été consacré, aux yeux des Russes de ce temps, par l'œuvre d'un peintre de marque, Simon Ouchakov. Sa célébrité égala celle des grands peintres du ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècle. Mais il nous est difficile maintenant de partager l'admiration que, jusqu'en plein ^{xix}^e siècle, on porta à son œuvre.

A. GRABAR.

TABLE ALPHABÉTIQUE des volumes XI à XV (1960-1965)

Volume XI, 1960

Volume XII, 1962

Volume XIII, 1962

Volume XIV, 1964

Volume XV, 1965

A

Abraham. Iconographie. Voir GRABAR (André).

Absides paléochrétiennes. Programme iconographique. Voir GRABAR (André), IHM (C.).

Acik Serai (Cappadoce). Voir VERZONE (Paolo).

Adémar de Chabannes. Dessin autographe représentant l'église d'Aix-la-Chapelle dans un manuscrit du Vatican. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle).

Afrique du Nord. Développement urbain. Voir FÉVRIER (P.-A.).

Aix-la-Chapelle. Église. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle).

ANTONIADIS (Sophie). Voir CHATZIDAKIS (M.) : XIV, p. 255-6.

ANTONOVA (V.-I.) et MNÉVA (N.-E.). *Catalogue*

de peinture russe ancienne. Essai d'un classement historico-artistique. Moscou, 1963. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 285-290.

Arménie. Miniatures. Voir GRABAR (André).

Ascension. Iconographie. Voir TSUJI (Sahoko).

AURENHAMMER (Hans). *Lexicon der christlichen Iconographie.* Brüder Hollinek, Vienne, 1959-1962. — Compte rendu par André GRABAR : XIII, p. 289-290.

AVIGAD (N.). *Excavations at Beth She'arim, 1954 ; Sixth season ; Preliminary Report,* Jérusalem 1955. — Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 393-394.

Ayvali kilise (Cappadoce). Voir THIERRY (Nicole).

B

BABIĆ (Gordana). *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge* : XII, p. 303-339.

Baptistère. A Mariana (Corse). Voir MORACCHINI (G.).

BARBIER (Edmond). *La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de « Projecta »* : XII, p. 7-33.

BARNEA (I.). *Les monuments rupestres de Basarabi en Dobroudja* : XIII, p. 187-208.

BARRUOL (Guy). *L'autel et les cancels paléochrétiens de Limans (Basses-Alpes)* : XIV, p. 67-84.

Basarabi (Roumanie). Monuments rupestres. Voir BARNEA (I.).

Basiliques paléochrétiennes. Voir DUVAL (Noël), MORACCHINI (Geneviève).

BECCATTI (Giovanni). *La Colonna coclide istoriata*, Rome 1960. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 383-384.
 Bijoux byzantins. Voir VERDIER (Philippe).
 BRENK (Beat). *Marginalien zum sog. Sarcophag des Agilbert in Jouarre* : XIV, p. 95-107.
 Bristol. Psautiers byzantins. Voir DUFRENNE (Suzy).

Canons d'Eusèbe. Leur tradition iconographique en Éthiopie. Voir LEROY (Jules).
 Cappadoce. Acik Serai. Voir THIERRY (N.), VERZONE (Paolo). Sarika Kilise. Voir LAFONTAINE (Jacqueline).
 Carolingiens (Ivoires). Voir SCHWARTZ (J.).
 CASALONE (Carla). *Note sulle Pitture dell'ipogeo de Trebio Giusto a Roma* : XII, p. 53-64.
 Catacombes romaines. Origine. Voir FÉVRIER (P.-A.).
 CECCHELLI (Carlo), Giuseppe FERLANI et Mario SALMI. *The Rabbula Gospels. Fac simile edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicea Laurentiana Library*. Olten et Lausanne 1959. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 388-389.
 Chapelles palatines. Voir HACKER-SÜCK (Inge).
 Chapiteaux de marbre. Chapiteaux antérieurs à l'époque romane dans le Gers. Voir LARRIEU (Mary).
 CHATZIDAKIS (Manolis). *Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962. Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 255-6.

Daurade (Église de la). À Toulouse. Voir : LAMOTTE (D. Odon).
 DEICHMANN (Friedrich Wilhelm). *Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus*. Baden-Baden 1956. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 264-270.

BUCHTHAL (Hugo). *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, with liturgical and palaeographical appendices by Francis Wormald*. Oxford, Clarendon Press, 1957. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 275-277.

Byzantin (Art). Pénétration byzantine en Islam et en Scandinavie. Voir GRABAR (André).

C

Christ-Ange. Iconographie. Voir DER NERSESSIAN (Sirarpie).
 Chypre. Fresque. Voir SACOPOULO (M.-A.).
 Christ (Portrait du). Voir LEROY (Jules).
 Cimiez (Alpes-Maritimes). Tombeau de Saint Pons. Voir FOSSARD (Denise).
 Clermont. Cathédrale. Voir VIEILLARD-TROIE-KOUROFF (May).
 Coemeterium. Voir KRAUTHEIMER (Richard).
 Coffret de « Projecta ». Voir BARBIER (Edmond).
 Colonnes historiées. De Rome et de Constantinople. Voir GRABAR (André).
 Concordia Sagittaria (Italie). Il Sepolcroto paleocristiano. Voir FORLATI TAMARO (Bruna).
 Constantin Porphyrogénète. Voir WEITZMANN (Kurt).
 Constantinople. Colonnes historiées. Voir GRABAR (André).
 Corte (Corse). Fouilles de Saint-Jean de Corte, près de Corte. Voir MORACCHINI (Geneviève).
 Cortège. Représenté sur le Coffret de « Projecta ». Voir BARBIER (Edmond).
 CROQUISON (J.). *Les origines de l'iconographie grégorienne* : XII, p. 249-262.

D

DELOUGAZ (Pirkas) et Richard C. HAINES. *A Byzantine Chapel at Khirbat al-Karak*. Chicago 1960. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 392.
 DER NERSESSIAN (Sirarpie). *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange* : XIII, p. 209-216.

DER NERSESSIAN (Sirarpie). *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*. Dublin 1958. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 389-392.
 DIMITROV (Dimitar). *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra* : XII, p. 35-52.
 DINKLER (Erich). *Das Apsimosaik von S. Apollinare in Classe*. Cologne Opladen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 273-276.
 DIRIMTEKIN (Feridun). *Les fouilles faites en 1946-1947 et en 1958-1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène à Istanbul* : XIII, p. 161-185.
 Djémila. Développement urbain. Voir FÉVRIER (P.-A.).
 DOIGNON (Jean). *Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la Mer rouge. Un symbole de triomphe sur la mort dans le cadre d'une iconographie aulique d'inspiration constantinienne* : XII, p. 65-87.
 DOURNOVO (Lydia A.). *L'ancienne miniature arménienne [en langue russe]*. Erevan

El-Bagaouat. Peintures du Mausolée « de l'Exode ». Voir STERN (Henri).
 El-Bagawat. Fresques. Voir SCHWARTZ (J.). Voir El-Bagaouat.
 ELBERN (Victor H.). *Das erste Jahrtausend...* Dusseldorf, 1962. Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 249-252.
 Élie sur le mont Carmel. Voir STERN (Henri).
 Émaillerie. Voir Manchettes émaillées.
 Ephrem le Syrien (Saint). Données archéolo-

FENDRI (Mohamed). *Basiliques chrétiennes de la Skhira*. Tunis-Paris, 1961. Compte rendu par Noël DUVAL : XIII, p. 269-287.
 FÉVRIER (P.-A.). *Notes sur le développement urbain en Afrique du Nord. Les exemples comparés de Djémila et de Sétif* : XIV, p. 1-47.

1952. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 390-391.

DOURNOVO (Lydia A.). *Miniatures arméniennes*. Paris 1960. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 390-392.
 DUFRENNE (Suzy). *Une illustration « historique » inconnue du psautier du Mont Athos, Pantocrator N° 61* : XV, p. 83-95.
 DUFRENNE (Suzy). *Les Psautiers de Bristol et les autres psautiers byzantins* : XIV, p. 159-182.
 DUJČEV (Ivan). *Les miniatures de la Chronique de Manassès*. Sofia, 1962. Compte rendu par Tania VELMANS : XV, p. 281-283.
 DURLIAT (Marcel). *L'église abbatiale de Moissac des origines à la fin du XI^e siècle [d'après des fouilles récentes]* : XV, p. 155-178.
 DUVAL (Noël). *Études critiques. Deux basiliques chrétiennes de Tunisie méridionale [à la Skhira]* : XIII, p. 269-287.
 DUVAL (Noël). *La représentation du palais dans l'art du Bas-Empire et du Haut Moyen Age d'après le psautier d'Utrecht* : XV, p. 207-254.

E

giques de ses sermons. Voir HEMMERDINGER-ILIADOU (Démocratie).
 ERLANDE-BRANDENBURG (Alain). *Le monastère de Luxeuil au IX^e siècle* : XIV, p. 239-243.
 Éthiopie. Évangélaire éthiopien du couvent d'Abba Garima. Voir LEROY (Jules).
 Éthiopie. Tradition iconographique des canons d'Eusèbe. Voir LEROY (Jules).
 Eusèbe. Voir Canons d'Eusèbe.
 Évangélaire éthiopien. Voir LEROY (Jules).

F

FÉVRIER (P.-A.). *Études sur les catacombes romaines. II. La catacombe de Priscilla et l'origine des catacombes* : XI, p. 1-14.
 FÉVRIER (P.-A.). *Sculpture paléochrétienne de Saint-Julien d'Oule (Var, canton de Fayence)* : XII, p. 89-97.

- FIRATLI (Nezih). *Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires*. [Étude suivie d'un catalogue des reliefs funéraires inédits du même type se trouvant au musée d'Istanbul] : XI, p. 73-92.
- FORLATI TAMARO (Bruna). *Il sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria* : XI, p. 251-255.
- FOSSARD (Denise). *Le tombeau carolingien de saint Pons à Cimiez (Alpes-Maritimes)* : XV, p. 1-16.
- Fouilles. A Istanbul, entre Sainte-Sophie et Sainte-Érène. Voir DIRIMTEKIN (Feridun). A Saint-Jean de Corte (Corse). Voir MO-
- RACCHINI (Geneviève). A Saint-Martial de Limoges. Voir GAUTHIER (Marie-Madeleine).
- Fouilles (suite). De Saint-Martin de Tours. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). Voir Moissac.
- Fresques. A Chypre. Voir SACOPOULO (M.-A.). A El-Bagawat. Voir SCHWARTZ (J.), STERN (H.). A Patmos. Voir ORLANDOS (A.-C.). A Sušica en Macédoine. Voir BABIĆ (Gordana).
- Funéraires (Reliefs). Voir FIRATLI (Nezih).
- FURLANI (Giuseppe). Voir CECHELLI (Carlo).
- G**
- GAUTHIER (Marie-Madeleine). *Première campagne de fouilles dans le « Sépulcre » de Saint-Martial de Limoges* : XII, p. 205-248.
- Germigny-des-Prés (Loiret). Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May).
- GABORIT-CHOPIN (Danielle). *Un dessin de l'église d'Aix-la-Chapelle, par Adémar de Chabannes, dans un manuscrit de la Bibliothèque vaticane* : XIV, p. 233-235.
- Gers (Département du). Chapiteaux de marbre. Voir LARRIEU (Mary).
- GRABAR (André). *Études critiques*. Voir : ANTONIADIS (M^{re}), AURENHAMMER (Hans), AVIGAD (N.), BECCATTI (Giovanni), BUCHTHAL (Hugo), CECHELLI (Carlo), CHATZIDAKIS (Manolis), DEICHMANN (F.-W.), DELOUGAZ (Pinhas), DER-NERSESSIAN (Sérarpie), DINKLER (E.), ELBERN (Victor-H.), FURLANI (Giuseppe), HAINES (C.), HODDINOTT (R.-F.), IHM (Christa), JÓNSDÓTTIR (Selma), KAHLER (Heinz), KOEHLER (Wilhelm), LANGE (R.), MAIER (J.-L.), MAKSIMOVIČ (I.), MNĚVA (N.-E.), ROSS D.-J.-A.), SALMI (Mario), SHERRARD (Philippe), SCHLUNK (Helmur), SCHRADER (Hubert), STYLIANOU (A. et J.), VILLETTE (Jeanne), WELLEN (G.-A.).
- GRABAR (André). *Quelques notes sur les psautiliers illustrés byzantins du IX^e s.* : XV, p. 61-82.
- GRABAR (André). *Études critiques*. 1. Deux études sur l'art à Constantinople aux V^e et VI^e siècles. 2. Iconographie. 3. Deux livres sur la peinture du haut Moyen-Age en Occident. 4. Miniatures latines de terre sainte : XI, p. 263-277.
- GRABAR (André). *Études critiques*. 1. Les colonnes historiées de Rome et de Constantinople. 2. Le programme iconographique des absides paléochrétiennes. 3. Les miniatures syriennes et arméniennes. 4. Une église paléochrétienne en Palestine. 5. Le Mont-Athos : XII, p. 383-392.
- GRABAR (André). *Études critiques*. 1. Un lexique de l'iconographie chrétienne. 2. Nouvelles découvertes de synagogues antiques en Palestine et à Ostie. 3. Iconographie de la Vierge. 4. Deux manchettes émaillées byzantines. 5. Pénétration byzantine en Islam et en Scandinavie : XIII, p. 289-301.
- GRABAR (André). *Études critiques* : XIV, 249-256.
- GRABAR (André). *Études critiques*. 1. Images de la dédicace de Sainte-Sophie de Constantinople. 2. Baptistère de Naples. 3. Deux études sur les mosaïques du VI^e siècle. 4. Sculptures byzantines. 5. Peintures murales à Chypre : XV, p. 269-280. Icônes russes : XV, p. 285-290.
- GRABAR (André). *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*. I. Les édifices du culte. II. Les mosaïques de pavement : XI, p. 41-71.

- GRABAR (André). *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*. II. Les mosaïques de pavement (suite). C. Les pavements de la nef : XII, p. 116-152.
- GRABAR (André). *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*. 1. Un reliquaire syrien du musée d'Istanbul. 2. La Main de Dieu : XIV, p. 49-57.
- GRABAR (André). *Remarques critiques à propos des publications récentes*. A. Synthronos dans les martyria byzantins. B. Symboles du Temple. C. Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains : XII, p. 393-395.

- GRABAR (André). *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*. 1. Le trône de la Vierge à Staro-Nagoričino. 2. Abraham le Juste et ses descendants. 3. Nouvelles recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo. A. Sur les icônes bilatérales. B. Sur les images des visions théophaniques dans le narthex : XII, p. 351-380.
- GRABAR (André). *Un reliquaire provenant de Thrace* : XIV, p. 59-65.
- GRABAR (André). *Un reliquaire provenant d'Isaurie* : XIII, p. 49-59.
- GRABAR (André). *Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid* : XV, p. 267-275.

H

- HACKER-SÜCK (Inge). *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du moyen âge en France* : XIII, p. 217-257.
- HAINES (C.). Voir DELOUGAS (Pinhas).
- HEMMERDINGER-ILIADOU (Démocratie). *L'illustration du psautier d'Utrecht et le sacramentaire léonien* : XI, p. 257-260.
- HEMMERDINGER-ILIADOU (Démocratie). *Les données archéologiques dans la version grec-*

que des sermons de saint Ephrem le Syrien : XIII, p. 29-37.

- HODDINOTT (R.-F.). *Byzantine churches in Macedonia...* Londres, 1963. Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 254-255.
- HUBERT (Jean). *Note sur la date des dalles de marbre sculpté de Limans (Basses-Alpes)* : XIV, p. 84-94.

I

- Icône bilatérale. De Poganovo. Voir GRABAR (André), XYNGOPOULOS (André).
- Iconographie. Abraham. Voir GRABAR (André). Asides paléochrétiennes, voir GRABAR (A.). Ascension, voir TSUJI (Sohoko). Christ-Ange, voir DER NERSESSIAN (Sérarpie). Les Macchabées, voir STERN (Henri). Main de Dieu, voir GRABAR (A.). La Poule et les poussins, voir GRABAR (A.). Iconographie juive, voir METZGER (T.). Symboles du Temple, voir GRABAR (A.). Iconographie de la Vierge, voir BABIĆ (G.), GRABAR (A.). Visions théophaniques dans le narthex, voir GRABAR (A.). Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires de latifundia romains, voir GRABAR (A.). Voir *Peintures murales des Paléologues*.

- Iconographie grégorienne. Origines. Voir CROQUISON (J.).
- Iconographie paléochrétienne et juive. Voir STERN (Henri).
- IHM (Christa). *Die Programme der christlichen Apsimalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1960. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 385-386.
- Institut hellénique de Venise. Travaux. Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 255.
- Isaurie. Voir *Reliquaire*.
- Islam. Pénétration byzantine. Voir GRABAR (A.).
- Istanbul. Fouilles entre Sainte-Sophie et Sainte-Érène, voir DIRIMTEKIN (F.). Reliefs funéraires, voir FIRATLI (N.).
- Ivoires carolingiens. Voir SCHWARTZ (J.).

J

JÓNSDÓTTIR (Selma). *An eleventh century Byzantine Last Judgement in Iceland*. Reykjavik 1959. Compte rendu par André GRABAR : XIII, p. 296-301.

Jouarre (Seine-et-Marne). Sarcophage d'Agil-

bert. Voir BRENK (Beat).

Juif (art). Voir *Iconographie juive*, NORDSTRÖM (C.-O.), ROSENAU (H.), *Synagogues*.

Juive (Iconographie). Sources de l'art chrétien. Voir GRABAR (André), STERN (Henri).

K

KAHLER (Heinz). *Die Stiftermosaiken in der... Südkirche von Aquileia*. Cologne, 1962. Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 252-253.

KLUGE (Théodore). *Über eine altgeorgische Stickerei* : XI, p. 261-262.

KOEHLER (Wilhelm). *Die karolingischen Miniaturen*. II. *Die Hofschule Karls des*

Grossen. Berlin, 1958. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 272-273.

KOLLWITZ (Johannes). *Fouilles de Resafa. Études diverses*. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 393-394.

KRAUTHEIMER (Richard). *Mensa, Coemeterium, Martyrium* [à Rome] : XI, p. 15-40.

L

LAFONTAINE (Jacqueline). *Sarica Kilise en Cappadoce* : XII, p. 263-284.

LAMOTTE (Dom Odon). *Description des mosaïques de la Daurade à Toulouse (1633)* : XIII, p. 261-265.

LANGE (Reinhold). *Die byzantinische Relief-ikone*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 276-278.

LARRIEU (Mary). *Chapiteaux en marbre antérieurs à l'époque romane dans le Gers* : XIV, p. 109-157.

La Skhira (Tunisie). Basiliques paléochrétiennes, voir DUVAL (Noël).

LEROY (Jules). *Un portrait du Christ à Palmyre au VI^e siècle* : XV, p. 17-20.

LEROY (Jules). *L'Évangélaire éthiopien du couvent d'Abba Gorima et ses attaches avec*

l'ancien art chrétien de Syrie : XI, p. 131-143.

LEROY (Jules). *Recherches sur la tradition iconographique des canons d'Eusèbe en Éthiopie* : XII, p. 173-204.

Lexique. De l'iconographie chrétienne. Voir GRABAR (André).

Liban. Pavement paléochrétien. Voir STERN (Henri).

Limans (Basses-Alpes). *Sculptures sur marbre*. Voir BARRUOL (Guy), HUBERT (Jean).

Limoges. Fouilles à Saint-Martial. Voir GAUTHIER (Marie-Madeleine).

Luxeuil (Haute-Saône). Monastère au IX^e siècle. Voir ERLANDE-BRANDENBURG (Alain).

Lyon. Mosaïques de pavement de la cathédrale Saint-Jean. Voir STERN (Henri).

M

Macchabées (Les). Iconographie. Voir STERN (Henri).

Macédoine. Architecture byzantine. Voir HODDINOTT (R.-F.).

MAIER (Jean-Louis). *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*. Fribourg (Suisse), 1964. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 271.

Main de Dieu. Iconographie juive. Voir GRABAR (André).

MAKSIMOVICH (Iovanka). *Iconography and the program of mosaics at Porec*. Belgrade, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 272.

Manchettes émaillées byzantines. Voir GRABAR (André).

« Mandyliion » (Le). Voir WEITZMANN (Kurt).

Manuscrits illustrés. Voir *Psautier Pantocrator* N° 51.

Manuscrits à peintures. Voir *Canons d'Eusèbe, Miniatures, Psautier*, VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May).

Mariana (Corse). Basilique paléochrétienne et baptistère. Voir MORACCHINI (G.) : XIII, p. 137-160.

Martyrium. Voir KRAUTHEIMER (Richard).

Mathathias. Iconographie. Voir STERN (Henri).

Mausolée. A El-Bagaouat. Voir STERN (Henri).

Mensa. Voir KRAUTHEIMER (Richard).

Metz. Sarcophage paléochrétien. Voir DOIGNON (Jean).

METZGER (Thérèse). *Note sur le motif « la Poule et ses poussins » dans l'iconographie juive* : XIV, p. 245-248.

Miniatures. Syriennes et arméniennes. Voir GRABAR (André).

MNĚVA (N.-E.). Voir ANTONOVA (V.-I.).

Moissac. Fouilles de l'église abbatiale. Voir DURLIAT (Marcel).

Monastères. A Acik Serai en Cappadoce. Voir VERZONE (Paolo). A Luxeuil. Voir ERLANDE-BRANDENBURG.

Monogramme constantinien. Sur un sarcophage paléochrétien de Metz. Voir DOIGNON (Jean).

Mont-Athos. Monastères. Voir GRABAR (André).

MORACCHINI (G.). *Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana (Corse)* : XIII, p. 137-160.

MORACCHINI (Geneviève). *Les fouilles de Saint-Jean de Corte (Corse) en 1956 et 1958 (Église et baptistère)* : XI, p. 185-198.

Mosaïques de pavement. A Aquilée. Voir KAHLER (Heinz). A Mariana (Corse). Voir MORACCHINI (G.). A Saint-Jean de Lyon. Voir STERN (Henri). Voir *Pavements*.

Mosaïques de pavement. Iconographie. Voir GRABAR (André).

Mosaïques murales. Voir Toulouse (Église de la Daurade).

N-O

NORDSTRÖM (Carl-O.). *Rabbinic features in Byzantine and Catalan art* : XV, p. 179-206.

ORLANDOS (Anastase-C.). *Fresques byzantines du monastère de Patmos* : XII, p. 285-302.

Ostie. Synagogue. Voir GRABAR (André).

P

- Palestine. Église paléochrétienne. Voir GRABAR (André). Synagogue. Voir GRABAR (André).
- Palmyre. Portrait du Christ. Voir LEROY (Jules).
- Paris. Sainte-Chapelle. Voir HACKER-SÜCK (Inge).
- Passage de la Mer Rouge. Représenté sur un sarcophage paléochrétien de Metz. Voir DOIGNON (Jean).
- Patmos (Monastère de). Fresques byzantines. Voir ORLANDOS (Anastase-C.).
- Pavements paléochrétiens. Du Liban. Voir STERN (Henri).
- Peintures byzantines des XIII^e et XIV^e siècles. Sources. Voir GRABAR (André).
- Peinture murale des Paléologues. Décor architectural et représentation de l'espace. Voir VELMANS (Tania).
- Peintures murales. A Sarika Kilise (Cappadoce), voir LAFONTAINE (J.). De l'hypogée de Trebio Giusto à Rome, voir CASALONE (C.). Du mausolée d'El-Bagaouat, voir SCHWARTZ (J.), STERN (H.). Du tombeau antique de Silistra, voir DIMITROV (D.-P.). Voir *Fresques*.
- PELEKANIDIS. Deux manchettes émaillées byzantines. Athènes 1959. Compte rendu par André GRABAR : XIII, p. 293-296.

- PERKINS (J.-B.-Wart). *The great Palace of the Byzantine Emperors*. Edimbourg, 1958. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 267-270.
- Poganovo. Icône bilatérale. GRABAR (André), XYNGOPOULOS (André).
- PONS (Saint). Son tombeau à Cimiez. Voir FOSSARD (Denise).
- Portes. De Sainte-Sabine, à Rome. Voir TSUJI (Sahoko).
- Portrait du Christ. Voir LEROY (Jules).
- Poule et les poussins (La). Iconographie. Voir GRABAR (André). (Iconographie juive), METZGER (Thérèse).
- « Projecta » (Coffret de). Voir BARBIER (Edmond).
- Psautiers byzantins de Bristol. Voir DUFRENNE (Suzy).
- Psautiers illustrés byzantins. Du IX^e siècle. Voir GRABAR (André).
- Psautier Pantocrator N° 61 (Mont-Athos). Illustrations. Voir DUFRENNE (Suzy). Voir ŠEVČENKO (Igor).
- Psautier d'Utrecht. Voir HEMMERDINGER-ILIA-DOU.

R

- Rahab accueillant les envoyés de Josué. Voir STERN (Henri).
- Reliquaires. D'Isaurie, de Thrace et de Syrie. Voir GRABAR (André).
- Rome. Voir *Catacombes romaines, colonnes historiées, cœmeterium, martyrium, mensa, Sainte-Marie-Majeure, Sainte-Sabine, Trebio Giusto* (Hypogée de).

- ROSENAU (H.). *Textual Gleaning on Jewish art* : XIII, p. 39-42.
- ROSS (D.-J.-A.). *A late twelfth-century artist's Pattern-Sheet* (1962). Compte rendu par André GRABAR : XIV, p. 255.
- Rupestres (Monuments). De Basarabie en Dombrouja. Voir BARNEA (I.).

S

- SACOPOULO (M.-A.). *La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre* : XIII, p. 61-83.
- Sacramentaire léonien. Voir HEMMERDINGER.
- Sainte-Marie-Majeure. A Rome. Mosaïques de l'arc. Voir THÉREL (Marie-Louise).
- Sainte-Sabine (Portes de). A Rome. Voir TSUJI (Sahoko).
- Saintes-Chapelles. Voir HACKER-SÜCK (Inge).
- Saint-Jean de Corté (Corse). Fouilles. Voir MORACCHINI (Geneviève).
- Saint-Jean d'Oule (Var). Sculpture paléochrétienne. Voir FÉVRIER (Paul-Albert).
- Saint-Martial de Limoges. Fouilles. Voir GAUTHIER (Marie-Madeleine).
- Saint-Martin de Tours. Fouilles de 1860 et de 1886. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May).
- SALMI Mario). Voir CECHELLI (Carlo).
- Sarcophage de pierre. D'Agilbert à Jouarre. voir BRENN (Beat).
- Sarcophage paléochrétien. De Metz. Voir DOIGNON (Jean).
- Sarika Kilise (Cappadoce). Voir LAFONTAINE (Jacqueline).
- Scandinavie. Pénétration byzantine. Voir GRABAR (André).
- ŠČEPKINA (M.-V.). *La miniature bulgare au XIV^e siècle*. Moscou, 1963. Compte rendu par Tania VELMANS : XV, p. 283-4.
- SCHLUNK (Helmut). Fouilles du Mausolée de Centelles (Tarragone). Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 394-5.
- SCHRADE (Hubert). *Vor- und Frühromanische Malerei*. Cologne, 1958. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 273-275.
- SCHWARTZ (J.). *Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat* : XIII, p. 1-11.
- SCHWARTZ (J.). *Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens* : XI, p. 145-162.
- Sculptures. Bas-reliefs d'Alahan Manastiri, en Isaurie. Voir THIERRY (N.).
- Sépultures paléochrétiennes. De Concordia Sagittaria. Voir FORLATTI TAMARO (Bruna).
- Sculpture paléochrétienne. A Saint-Jean d'Oule (Var). Voir FÉVRIER (Paul-Albert).

- Sculptures sur marbre. A Limans (Basses-Alpes). Voir BARRUOL (Guy), HUBERT (Jean).
- Sculpture sur marbre. Voir *Chapiteaux de marbre*.
- Sculptures sur pierre. Voir *Sarcophages de pierre*.
- Sérif. Développement urbain. Voir FÉVRIER (P.-A.).
- ŠEVČENKO (Ihor). *The anti-iconoclastic poem in the Pantocrator psalter* : XV, p. 39-60.
- SHERRARD (Philipp). *Athos, the Mountain of Silence*, Londres, 1960. Compte rendu par André GRABAR : XII, p. 392.
- Sibylle (La). Iconographie. Voir THÉREL (Marie-Louise).
- Silistra (Bulgarie). Peintures murales d'un tombeau antique. Voir DIMITROV (Dimitar-P.).
- Skhira (La) (Tunisie). Basiliques paléochrétiennes. Voir DUVAL (Noël).
- Staro-Nagoričino. Trône de la Vierge. Voir GRABAR (André).
- STERN (Henri). *Les mosaïques de la cathédrale de Saint-Jean de Lyon* : XIV, p. 217-232.
- STERN (Henri). *Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban* : XV, p. 21-38.
- STERN (Henri). *Les peintures du mausolée « de l'Exode » à El-Bagaouat* : XI, p. 93-119.
- STERN (Henri). *Quelques problèmes d'iconographie paléochrétienne et juive* (Rahab accueillant les envoyés de Josué. Élie sur le mont Carmel. Mathathias. Les Macchabées : XII, p. 99-113).
- STYLIANO (Andreas et Judith). *The Painted Churches of Cyprus*. Stourbridge, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XV, p. 278-280.
- Sušica (Macédoine). Fresques. Voir BABIĆ (Gordana).
- Synagogues. En Palestine et à Ostie. Voir GRABAR (André).
- Synthronos. Dans les martyria byzantines. Voir GRABAR (André).
- Syrie. Miniatures. Voir GRABAR (André).

T

- Temple (Symboles du). Voir GRABAR (André).
 THÉREL (Marie-Louise). *Une image de la Sybilla sur l'arc de Sainte-Marie-Majeure à Rome* : XII, p. 153-171.
 THIERRY (Nicole). *Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce. Notes sur l'art cappadocien à propos de l'Ascension d'Ayvali Kilise* : XV, p. 97-154.
 THIERRY (N.). *Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alaban Manastiri, en Isaurie* : XIII, p. 43-47.
 Tombeau. De saint Pons à Cimiez. Voir FOSSARD (Denise).

- Toulouse. Église de la Daurade. Description des mosaïques. Voir LAMOTTE (D.-Odon).
 Tours. Basilique Saint-Martin. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May).
 Trebio Giusto (Hypogée de). A Rome. Peintures. Voir CASALONE (Carlo).
 Trône de la Vierge. Peinture murale à Staro-Nagoričino. Voir GRABAR (André).
 TSUJI (Sahoko). *Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension* : XIII, p. 13-28.
 Tunisie méridionale. Basiliques paléochrétiennes de la Skhira. Voir DUVAL (Noël).

U - V

- Urbain (Développement). En Afrique du Nord. Voir FÉVRIER (P.-A.).
 VELMANS (Tania). *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues* : XIV, p. 181-216.
 VELMANS (Tania). *Études critiques. Deux études sur la miniature bulgare au XIV^e siècle* : (voir DUJČEV (I.) et ŠČEPKINA (M.-V.) : XV, p. 281-284.
 Venise. Voir Institut hellénique.
 VERDIER (Philippe). *Notes sur trois bijoux d'or byzantins de Walters Art Gallery* : XI, p. 121-129.
 VERZONE (Paolo). *Gli monasteri de Acik Serai in Cappadocia* : XIII, p. 119-136.
 VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *A propos de Germigny-des-Prés* : XIII, p. 267-268.

- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e siècle* : XI, p. 199-247.
 VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Les sculptures et objets pré-romans retrouvés dans les fouilles de 1860 à 1886 à Saint-Martin de Tours* : XIII, p. 85-118.
 Vierge (Iconographie de la). Voir GRABAR (André).
 Vierge (Trône de la). Peinture à Staro-Nagoričino. Voir GRABAR (André).
 Vierge (Vie de la). Iconographie. Voir BABIĆ (Gordana).
 VILLETTE (Jeanne). *La résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*. Paris, 1957. Compte rendu par André GRABAR : XI, p. 271-272.

W - X

- WEITZMANN (Kurt). *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos* : XI, p. 163-184.
 WELLEN (G.-A.). *Theotokos. Eine ikonografische Abhandlung über das Gottesmutter-*

- bild in frühchristlicher Zeit*. Utrecht, 1960. Compte rendu par André GRABAR : XIII, p. 292-293.
 XYNGOPOULOS (André). *Sur l'icône bilatérale de Poganovo* : XII, p. 341-350.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XV

	PAGES
Denise FOSSARD, <i>Le tombeau carolingien de saint Pons à Cimiez (Alpes-Maritimes)</i>	1
Jules LEROY, <i>Un portrait du Christ à Palmyre au VI^e siècle</i>	17
Henri STERN, <i>Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban</i>	21
Ihor ŠEVČENKO, <i>The anti-iconoclastic poem in the Pantocrator Psalter</i>	39
André GRABAR, <i>Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX^e siècle</i>	61
Suzy DUFRENNE, <i>Une illustration « historique », inconnue, du Psautier du Mont-Athos, Pantocrator N° 61</i>	83
Nicole et Michel THIERRY, <i>Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce</i>	97
Marcel DURLIAT, <i>L'église abbatiale de Moissac des origines à la fin du XI^e siècle</i> ..	155
Carl-Otto NORDSTRÖM, <i>Rabbinic features in Byzantine and Catalan art</i>	179
Noël DUVAL, <i>La représentation du palais dans l'art du bas-empire et du haut moyen âge d'après le Psautier d'Utrecht</i>	207
MÉLANGES :	
André GRABAR, <i>Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid</i>	257
André GRABAR et Tania VELMANS, <i>Études critiques</i>	267
TABLES ALPHABÉTIQUES DES VOLUMES XI A XV (1960-1965)	291
TABLE DES MATIÈRES	301